دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی

(جلد دوم)

شامل مطالبی دربارهٔ:

بلاغت، سخنوری، سبک‌شناسی، ادبیات تطبیقی و تعبیرات شاعرانه

نگارش

دکتر خسرو فرشیدورد

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۶۳

فرشیدورد، خسرو
دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی (جلد دوم)
چاپ اول: ۱۳۶۳
چاپ و صحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه

فهرست

بخش ششم

دربارهٔ فنون بلاغت

بخش هفتم
دربارهٔ سبک و سبک‌شناسی

فصل هفتم

ضمیمه‌ها و تعلیقات و توضیحات

بخش ضمیمه‌ها و تعلیقات و توضیحات

بخش ششم

در بارهٔ فنون بلاغت

پیش‌از این به‌معانی و بیان و بدیع اشاره‌هائی کردیم و ارتباط آن را با نقد ادبی شرح دادیم اکنون با تفصیل بیشتری در باره چند فصل مهم از این فنون سخن می‌گوئیم. بیشتر مسائلی که در اینجا مطرح شده است تا کنون در ادب فارسی بطور مفصل و دقیق مطرح نبوده است بخصوص مبحث قصر و تأکید و تشبیه و استعاره.

فصل نخست

کلیات

(بحثی دربارهٔ نقد تطبیقی)

فنون بلاغت در اروپا و جهان اسلام

مراد از فنون بلاغت در ادبیات اسلامی و ایرانی در این مقاله سه‌فن معانی و بیان و بدیع است. و غرض از این فن در اروپا چیزیست که می‌توان به‌آن خطابه یا سخنوری یا بلاغت فرنگی (رتوریک)[1] گفت. فن سخنوری که رگه‌های آن در آثار حکمای پیش از ارسطو هم دیده می‌شود، بوسیلهٔ آن حکیم بزرگ مدون شد و بوسیلهٔ رومیان و محققان قرون‌وسطی و عصر کلاسیک و فلسفی تکامل یافت ولی از دوران رومانتیسم (احساس‌گرائی) متزلزل گردید و در دوره‌های بعد بصورتی تازه درآمد. به‌این معنی که یا در این فن تجدیدنظر شد (و از جمله گاهی کتب بلاغت بر اساس زبانشناسی نوشته شد) و یا از مباحث بلاغت فنون جدیدی جوانه زد و بارور گردید مانند نگارش، سخنرانی، سبک‌شناسی، نقد ادبی، معنی‌شناسی ویا بعضی از مبحثهای سخنوری در علوم دیگر مانند آواشناسی[2]، واجشناسی[3] با دقت بیشتری مورد بحث قرار گرفت.

فرنگیان سخنوری و بلاغت را چنین تعریف کرده‌اند:

«سخنوری هنریست که بکار بستن آن موجب خوب سخن گفتن و خوب نوشتن است بطوری که مخاطب را اقناع کند و او را بکاری ترغیب نماید».

خطابه وسخنوری و بلاغت در اروپا شامل چهار مبحث عمده بوده است: نخست معنی‌آفرینی[4] و مطلب‌گزینی، دوم تنظیم معانی و مطالب یا سخن پیوندی[5] سوم

1. Rhetoric (ا) یا Rhétorique (فر)   2. Phonetics (ا), Phonétique (فر)
3. Phonemics (ا) یا Phonology (ا) Phonologie (فر)
4. Invention   5. Disposition

تعبیر یا سخن‌پردازی[1] چهارم حرکت ورفتار[2].

مراد از معنی‌آفرینی ومطلب‌گزینی خلق یاگزینش معانی‌وافکار وموضوعاتی است که شاعر یا نویسنده یا خطیب می‌خواهد آنها را بیان کند مانند عواطف و احساسات یا افکار سیاسی و غیرسیاسی که سخنور قصد دارد به‌مردم عرضه نماید.

غرض از **تنظیم‌معانی** مرتب کردن اندیشه‌ها و معانی یاد شده است بطوریکه این کار سبب آسان شدن فهم آن گردد و زمینه را برای اقناع و ترغیب مخاطب فراهم سازد.

تنظیم معانی خود شامل مراحلی است از قبیل جمله‌گزینی و تقسیم‌بندی جمله‌ها و بندها[3]، نقل[4]، استدلال[5]، نتیجه‌گیری[6] و غیره و این همان کاریست که نویسندگان کتابهای انشاء و معلمان نگارش ما بصورتی ناقص درکتابها و درسهای خود آن را مطرح می‌کنند.

بلاغت‌نویسان اروپائی دربارهٔ هریک از این موارد مطالب دقیق و فراوانی نوشته‌اند که برای آگاهی ازکم وکیف آن باید به کتابهای بلاغت و سبک‌شناسی و نقد ادبی فرنگی مراجعه کرد و در این فرصت اندک، مجال بحث دربارهٔ آنها نیست.

بعضی از مباحث معنی‌آفرینی و تنظیم معانی به‌شکلی نامنظم درکتابهای ترسل و انشاء و بلاغت فارسی وعربی آمده است.[7]

در مبحث **سخن‌پردازی** یا تعبیر یا بیان از شیوه‌هائی که سخنور باید در انتخاب الفاظ و تعبیرات بکار برد بحث می‌شود و این فصل با تفاوتهائی قابل مقایسه است با مباحث معانی و بیان و بدیع عربی و فارسی.

باری بین مبحث سخن‌پردازی درکتابهای بلاغت فرنگی و اسلامی به‌تعبیر منطقیان عموم و خصوص من وجه است به‌این معنی که بسیاری از مطالب مانند مجاز، استعاره و اغراق در هردو نوع آثار مشترک کند یعنی هم درکتابهای بلاغت اسلامی وجود دارند و هم در آثار فرنگی. همچنین بعضی از مطالب در بلاغت فرنگی هست ولی در بلاغت عربی و فارسی به‌چشم نمی‌خورد و برعکس، یکی از

1. Elocution 2. Action 3. Paragraphe (فر) و Paragraph
4. Narration 5. Argument 6. Conclusion

۷. درکتابهائی مانند چهار مقاله، قابوسنامه، التوسل الی الترسل، عتبة‌الکتبه، ادب‌الکاتب، الصناعتین(از ابوهلال عسکری)، صبح‌الاعشی (از قلقشندی)، آئین‌نامك‌نبشتن (به‌زبان پهلوی)

مباحث دقیق باب سخن‌پردازی و تعبیر در بلاغت فرنگی مبحث مجاز است که در کتابهای بلاغت اسلامی هم از آن سخن به‌میان آمده است (مجاز عقلی در علم معانی و مجاز لغوی درعلم بیان مطرح شده است.)

فرنگیان علاوه بر مجاز لغوی و مجاز عقلی[1] یا جلوه‌های فکری عنوانهای دیگری نیز داشته‌اند که به همه‌آنها چهره‌ها یا **جلوه‌های سخن** گفته‌اند وجمعاً آنها را به‌چهار قسم تقسیم می‌کرده‌اند: اول جلوه‌های تلفظی یا تغییرات تلفظی، دیگر جلوه‌های نحوی یا تغییرات نحوی، سوم جلوه‌های فکری یا مجازهای عقلی، چهارم جلوه‌های‌لغوی یا مجازلغوی که البته هریک ازاین جلوه‌های سخن‌خود اقسامی دارند.

در جلوه‌های تلفظی از تغییرات آوائی کلمات سخن بمیان می‌آید و این مبحث پس از پیدایش و پیشرفت زبانشناسی جدید جزو قلمرو این علم گردید.

جلوه‌های نحوی که در واقع شعبه‌ای از علم نحوند، از تغییرات نحوی کلام بحث می‌کنند و اقسامی دارند از قبیل قلب[2]، اضمار[3]، تکرار، فصل[4] (یا معترضه‌گوئی)، وصل[5] که بعضی از این مقولات بصورتی دیگر درکتابهای معانی و بیان و نحو فارسی و عربی مطرح شده‌اند. جلوه‌های نحوی و تلفظی نشان می‌دهند که در بلاغت فرنگی هم مانند بلاغت اسلامی از مباحث دستوری ونحوی سخن به‌میان می‌آید و بلاغت و دستور در هردو فرهنگ با یکدیگر مخلوط و مربوطند.

جلوه‌های فکری یا مجازهای عقلی درکتب بلاغت فرنگی با مجازهای‌عقلی درکتب بلاغت ما تفاوت دارند زیرا از نظرما مجازعقلی یعنی مجاز در اسناد در-حالی‌که در اروپا مجازهای عقلی و جلوه‌های فکری گاهی شامل صنایع بدیعی می‌شوند مانند اغراق[6]، تعجب[7] و غیره...

مجاز لغوی[8] در بلاغت اسلامی و فرنگی بیش از سایر موارد با هم شباهت دارند زیرا مثلا استعاره درکتابهای ما تا حدی شبیه به‌متافور[9] در آثار فرنگیست و همچنین بعضی دیگر از مجازهای فرنگی مانند متونیمی[10] وسی‌نکدک[11] با مجازهای

1. La figure de pensée
2. L'ellipse (فر) 5. Hypérbate (فر) 4. Disjonction (فر)
5. Conjonction (فر) 6. Hyperbole (فر) 7. Exclamation
8. Trope (فر) یا Figure de mot 9. Métaphore (فر) Metaphor (ا)
10. Métonymie (فر) Metonymy (ا) 11. Synecdoque (فر) Synecdoche (ا)

عربی و فارسی مشابهت دارند با این تفاوت که مجازهای عربی و فارسی ازمجازهای فرنگی دقیقترند زیرا گاهی یک مجاز فرنگی شامل چند مجاز در بلاغت عربی و فارسی است.

مثلا متونیمی معادل سه‌نوع مجاز در بلاغت اسلامیست یعنی شامل مجاز علت برای معلول و جزء برای کل و ظرف برای مظروف است و یا سی‌نکدک شامل این مجازها در عربی و فارسی است: مجاز جنس برای نوع، مجاز نوع برای جنس، مجاز کل برای جزء و مجاز جزء برای کل. چنانکه دیده می‌شود مجازهای فرنگی برخلاف مجازهای عربی و فارسی گاهی دو چیز متضاد را هم دربرمی‌گیرد.

در بعضی از کتابهای فرنگی چهارده نوع مجاز و در بعضی دیگر بیشتر از چهارده[۱] نوع است.

مراد از حرکت و رفتار در بلاغت فرنگی صدا و حرکت دست و سر وگردن و چشم و ابروی سخنرانست در هنگام سخنرانی یا نمایش.

فنون بلاغت در عربی و فارسی

سه فن معانی و بیان و بدیع در عربی در آغاز از یکدیگر جدا نبوده‌اند و به وسیلهٔ سکاکی و خطیب قزوینی و پیروان این دو یعنی تفتازانی و رضی‌الدین استر-آبادی از هم تفکیک شده‌اند.

در آغاز به‌همه این فنون بدیع می‌گفته‌اند وکتاب‌البدیع ابن‌معتز که شامل همهٔ این مباحث به‌طور ناقص و مختصر بوده است شاهد خوبی بر این مدعاست. و از این لحاظ یعنی اختلاط مباحث معانی و بیان و بدیع بین کتب بلاغت آغازین عربی و آثار مربوط به‌بلاغت اروپائی وجه اشتراک است زیرا در فصل سخن پردازی کتب اروپائی این سه مبحث باهم مورد بحث قرار گرفته‌اند نه بصورت جداگانه.

نمونه درآمیختگی این مقولات درکتابهای فارسی بخوبی مشهود است و در آثاری مانند ترجمان‌البلاغه و حدائق‌السحر و المعجم این اختلاط کاملا بچشم می‌خورد ومباحث معانی و بیان و بدیع بهیچوجه از هم جدا نشده است مثلا تشبیه و استعاره که از مباحث فن بیان است درکنار مقولاتی مانند مراعاة‌النظیر و طباق و

۱. رجوع کنید به‌این کتابها:
P. Guiraud, Sémantique چاپ ۱۹۵۹
P. Guiraud, Stylistique چاپ ۱۹۵۷

غیره که از موضوعات بدیع است آمده است.

در عربی هم چنانکه گفتیم نه‌تنها بلاغت نویسان نخستین این مباحث را از هم جدا نکرده بودند بلکه کسانی مانند سکاکی هم که به‌تفکیک این مقولات از یکدیگر دست زده‌اند نتوانسته‌اند از اختلاط این مطالب بطورکلی برکنار بمانند. سکاکی ایجاز و اطناب را که بعدها از مقولات علم معانی شده است جزء صنایع بدیعی می‌آورد. او ایجاز را «تقلیل اللفظ» و اطناب را «لاتقلیله» نامیده است. امام فخررازی نیز در کتاب نهایة‌الاعجاز خود مجاز و تشبیه و کنایه را در شمار صنایع لفظی بدیعی می‌آورد. ضیاءالدین ابن‌اثیر نیز درکتاب «المثل السائر»، استعاره و تشبیه و کنایه و ایجاز و اطناب و تعریض را از صنایع معنوی بدیعی می‌داند.

باری تفکیک سه‌فن معانی و بیان و بدیع در آثار ایرانی و اسلامی از یکدیگر به‌نظر نگارنده کار درستی نبوده است و یا لااقل با دقت صورت نگرفته است. زیرا **اولا** بسیاری از مباحث علم معانی مانند حذف و ذکر مسندالیه، معانی امر و استفهام و نهی و تمنی و ندا، تعریف و تنکیر مسند و مسندالیه و مانند آنها جزء مباحث نحوی و دستوریست نه در زمرهٔ مقولات علم معانی، **ثانیاً** بسیاری از مباحث علم بیان مانند کنایه و تشبیه و استعاره و مجاز باید در باب معانی نیز مطرح شود زیرا این امور از وسایل رعایت مقتضای حال نیز هستند. مثلا گاهی اقتضای حال ایجاب می‌کند که سخن به‌کنایه و تعریض گفته شود نه آشکارا و به‌گفتهٔ مولانا «سردلبران در حدیث دیگران» بیاید. و یا برای فصاحت و وضوح و روشنی سخن لازمست از تشبیه و استعاره یا مجاز یا کنایه یاری گرفته شود، همانطورکه گفته‌اند: «الکنایة ابلغ من‌التصریح والاستعاره ابلغ من‌التشبیه». **ثالثاً** ایجاز واطناب و مساوات که از مباحث علم معانیست می‌تواند از فصول فن بیان نیز بشمار آید زیرا این سه عامل از وسایلی هستند که برای ادای مقصود و بیان مطلب بکار می‌روند به‌همین دلیل است که کسانی مانند ابن‌معتز و ابن‌رشیق قیروانی و امام‌فخر و ابن‌اثیر از طرفی و بلاغت نویسان اروپائی از طرف دیگر این مباحث را کم‌وبیش باهم نوشته‌اند و آنهارا آنطورکه بعدآدربین ما رایج شده است از هم تفکیک ننموده‌اند.

یادآوری- اینکه بلاغت‌نگاران اسلامی بدیع را از فروع معانی و بیان شمرده‌اند، نیز چندان درست نیست، زیرا بدون بسیاری از صنایع بدیعی مانند تضاد و اغراق و ابهام و تعجب، سخن سخنور شاعرانه و زیبا نمی‌شود و بسیاری از این

زیبائیهای بدیعی جزء ذات شعر و ادبیاتند.

مقایسه‌ای بین بلاغت اسلامی و فرنگی

بر روی هم می‌توان گفت که مطالب کتابهای بلاغت اروپائی جامعتر و دقیقتر از کتابهای فارسی و عربی است ولی گاهی نیز عکس اینست و دقت مباحث بلاغی اسلامی بیش از فرنگیست، سبب آن یکی اینست که ما در مقایسهٔ این دو نوع آثار به‌این موارد برخورد می کنیم:

۱ــ گاهی در کتابهای اروپائی مباحثی دیده می‌شود که در کتابهای معانی و بیان و بدیع فارسی و عربی یا وجود ندارد ویا مختصر است مانند مباحث باب معنی‌آفرینی و تنظیم فکر و همچنین بسیاری از مباحث باب سخن‌پردازی و تعبیر. مباحثی مانند انواع سبکها و تغییرات تلفظ و تغییرات نحوی و مجازهای فکری و عقلی یعنی در مواردی که بیشتر مربوط به کلیات و شکل کلی اثر ادبی است نه جزئیات آن زیرا در بلاغت اسلامی بیشتر به‌تشریح اجزاء اثر پرداخته‌اند درحالی که در بلاغت اروپائی هم از کل اثر صحبت کرده‌اند و هم از اجزاء آن. البته چنانکه اشاره کردیم رگه‌هائی از مباحث معنی‌آفرینی و تنظیم فکر را می‌توان بصورت نامنظم درکتابهائی بغیر از کتب معانی و بیان و بدیع مشاهده کرد.

۲ــ عکس قضیه قبل یعنی مواردی که در کتابهای بلاغت اسلامی هست اما در آثار اروپائی دیده نمی‌شود از این قبیل است بسیاری از صنایع بدیعی مانند تجرید، تسلیم، اکتفاء، تنکیت، کلام جامع، مذهب کلامی، مذهب فقهی، مزاوجه، مناسبت، ارساد، تسهیم، توجیه، موازنه و ترصیع یعنی مواردی که بیشتر مربوط به‌اجزاء شعر و ابیات و مصراعها و جمله‌های یک‌اثر ادبی است زیرا در تحلیل اجزاء، بلاغت ایرانی و اسلامی قویتر از بلاغت فرنگیست.

۳ــ گاهی مواردی هست که در کتب بلاغت اسلامی با تفصیل بیشتر آمده است. این موارد نیز مربوط به‌اجزاءاند. از این قبیلند نکته‌یابیها و ریزه‌کاریهائی که دربارهٔ انواع تشبیه و استعاره و وجه شبه و ایهام و کنایه بعمل آمده است. مثلا در کتاب بدیع به‌چند نوع ایهام برمی‌خوریم از قبیل ایهام تناسب، ایهام تضاد، ایهام عکس، ایهام توالدضدین، ایهام تأکید، ایهام مجرده، ایهام

مرشحه و غیره...

٤ــ مطالبی که بین بلاغت اسلامی و فرنگی مشترک است از این قبیلند: مجاز لغوی، تشبیه، استعاره، اغراق، جناس و غیره.

٥ــ مواردی که در کتب بلاغت فرنگی با دقت بیشتر تحلیل شده است مثلا در این کتابها باب سخن پیوندی و سبکهای بیان با نظم و ترتیب بیشتری آمده است.

شیوه نوشتن فنون بلاغت برای شعر و ادب فارسی

فنون بلاغت اگر بر اساس صحیحی نوشته شود از ابزارهای خوب و مفید نقد ادبی بشمار می‌رود و در نقد صورت‌ونقدزیباشناسی شعرو ادبیات می‌تواند نقش مهمی داشته باشد و برای دست‌یافتن به‌این امر یعنی نوشتن کتب بلاغت جدید باید نکات بسیاری را مراعات کرد:

۱ــ باید در کتابهای معانی و بیان و بدیع کنونی تجدیدنظر نمود و آنها را طبق اصولی که می‌گوئیم بازنویسی و بازآفرینی کرد.

۲ــ کتابهای جدید بلاغت باید بر اساس آثار درجه اول نویسندگان و شاعران و بر پایهٔ بهترین نمونه‌های ادب عوام نوشته شود و در تدوین و قواعد مربوط به‌بلاغت باید روح شعر و ادبیات فارسی را در نظر گرفت نه چیزی دیگر را.

گفتیم باید از قواعد آثار زیبا و شاهکارهای ادبیات عوام نیز بهره گرفت زیرا مثلا ضرب‌المثلها و کلمات قصار عامیانه لبریزند از زیبائیهای ادبی و اگر چنین نبود این عناصر ورد زبان خاص و عام نمی‌شد. بعبارت دیگر این قسم از ادب نیز دارای معانی و بیان و بدیع و بلاغت است، منتها بلاغتی زنده و پرتحرک. باری قواعد بلاغت ادب عوام در بسیاری از موارد با بلاغت آثار رسمی ادبی مشترک است زیرا در این نوع از ادبیات نیز تشبیهات زنده و مراعات نظیرهای زیبا و تضادهای عالی و سجعها و جناسهای خوب بچشم می‌خورد. مثال: آب که یک‌جا می‌ماند می‌گندد (تشبیه)، کارد وپنیر (تشبیه)، سزای نیکی بدیست (تضاد و ایجاز)، خانه خرس و بادیه مس (سجع ناقص)، ماران کنند و موران کشند (جناس)، آتش که گرفت خشک و تر میسوزد (تشبیه)، یکدست صدا ندارد (استعارهٔ تمثیلیه)، خانه‌ای

را که دو کدبانوست خاک تا زانوست (تشبیه و سجع)، آه در بساط نداشتن (اغراق)، آستین‌سرخود (کنایه)، آب زیر کاه (تشبیه)، آب از دهانش سرازیر شد (کنایه) آدم به‌آدم می‌رسد کوه‌بکوه نمی‌رسد (تناسب) نه آب و نه آبادانی نه‌گلبانگ‌مسلمانی (سجع).

ادبیات عوام به‌ما می‌آموزد که کدامیک از آرایشها و صنایع ادبی رایجتر و زیباترند و باید بیشتر مورد توجه قرار گیرند و در کتابهای درسی منظور گردند. طبق نمونه‌هائی که نگارنده گردآورده فصاحت، ایهام، تشبیه،استعاره تهکمیه، عکس، تناسب، کلام جامع (حقیقت‌نگاری) از صنایعی هستند که در این نوع از ادبیات بیش از همه رایجند و این نکته را ادبیات رسمی امروز ما نیز تأیید می کند.

۳ــ باید کلمات قصار بزرگان و نوابغ جهان و سخنان کوتاه و ضرب‌المثلهای ملل دیگر را هم بعنوان مادهٔ خامی برای تدوین قواعد بلاغت مورد مطالعه قرار داد.

٤ــ باید کتابهای نقد شعر و معانی و بیان و بلاغت و زیباشناسی فرنگی و عربی را با دقت خواند و قواعدی را که بر ادبیات فارسی نیز منطبق است از آنها استخراج کرد. البته این کار نباید ما را به‌تقلید ناروا و قاعده آفرینی‌برای ادبیات فارسی بکشاند زیرا قواعد زبان و ادبیات دیگران دو نوعست: یکی آنهائی که منطبق با شعر و ادب ما نیز هست و باید مورد استفادهٔ سخن‌سنجان قرار گیرد و دیگری قواعدی که با ادبیات ما سازگار نیست و سنجش آثار فارسی با آنها خطائی عظیم و مایهٔ گمراهی و بدآموزی بسیار است زیرا همانطور که در زبانهای جهان همگانیهائی وجود دارد که ناشی از مشابهتها و هماهنگیهای روح بشر است در ادبیات نیز به همان‌علت، همگانیها و امور مشترکی دیده می‌شود که مطالعه آنها در ادبیات یکی از ملل به‌ادبیات و نقد ادبی ملت دیگر هم کمک می کند مثلا ما برای تعیین ویژگیهای سخن فصیح و واضح که در کتب اسلامی به‌آن توجه زیادی نشده است می‌توانیم ازکتابهای بلاغت فرنگی و بخصوص از مبحث تنظیم معانی و سخن پیوندی و تعبیر آن کتب سود بسیار ببریم.

٥ــ بکاربردن قواعد معانی و بیان تنها نباید جنبهٔ توصیفی داشته باشدبلکه باید دارای جنبهٔ ارزشی و تقدیری نیز باشد. مثلا تعیین تشبیه و مراعات نظیر و استعاره و غیره به‌تنهائی مفید نیست بلکه باید دید این عناصر چه تأثیری در زیبائی

یا ناهنجاری شعر دارند.

۶ــ باید کتابهای بدیع فارسی را با دیدی انتقادی خواند و از آنها نیز در تنظیم قواعد کتابهای بلاغت جدید بهره‌مند شد.

۷ــ باید در نوشتن این مباحث بخصوص در کتابهای درسی ایجاز و اختصار و نظم و دقت را رعایت کرد.

۸ــ باید از ابراز بدبینی نسبت به‌فنون بلاغت عربی و فارسی خودداری کرد و این علوم را نباید بعنوان ابزارهائی منسوخ و کهنه برای نقد ادبی تلقی نمود. زیرا طبق دلایلی که آوردیم این فنون در شرایطی برای نقد ادبی لازمند. البته این روزها بعضی از استادان ادبیات و بسیاری، از هواخواهان شعر آزاد با معانی و بیان و بدیع، علم مخالفت برافراشته‌اند و آن را برای ارزیابی شعر و نقد ادبی چیزی زائد می‌دانند. اینان تا کسی شعری را از نظر قواعد بدیعی و بلاغی نقد می‌کند فریاد بر می‌دارند که این نقد نیست بلکه معانی و بیان است. گوئی معانی و بیان و بدیع شعبه‌ایست از ریاضیات و فیزیک نه‌شاخه‌ای از ادبیات و نقد ادبی. اینان نمی‌دانند که در یونان و روم قدیم معانی و بیان فرنگی (رتوریک) یکی از ابزارهای عمده سخن‌سنجی بوده است و کتابهای بلاغت از یکسو میزانی برای نقد ادبی و از سوی دیگر وسیله‌ای برای تعیین سبک شاعر و نویسنده بوده‌اند ولی بدبینی مخالفان معانی و بیان و بلاغت اگرچه مبالغه‌آمیز است اما پربیراه هم نیست. زیرا این فنون برای نقد ادبی در زمان ما دارای نارسائیهائیست که باید برطرف شود. آری معانی و بیان و بدیع می‌توانند یکی از ابزارهای مهم نقد ادبی باشند و برای ارزیابی صوری و معنوی اثر ادبی بشکل مؤثری بکار روند بشرط آنکه دارای شرایطی که گفتیم باشند و جنبه‌های خسته‌کننده و زائد آنها کنار نهاده شود.

بدبینی‌های افراطی ادیبان و بعضی از شاعران به‌معانی و بیان و بدیع علل بسیاری دارد که ما بعضی از آنها را در اینجا ذکر می‌کنیم:

یکی دشواری فراگرفتن این فنون و جهل فراوان معلمان ادبیات و ناقدان نسبت به‌آنهاست. علت دیگر چنانکه دیدیم نارسائی و خامی فنون بلاغت فارسی و نبودن معانی و بیان و بدیع شسته‌رفته و قابل‌استفاده در نقد شعر است بطوریکه تاکنون کسی قواعد این علوم را بطور صحیح و طبق شرایطی که گفتیم برای نقد

و ارزیابی شعر و ادب فارسی بکار نگرفته است[1] و این امر موجب شده است که آموزندگان عروض و بدیع و بلاغت این مباحث را بیفایده و مزاحم بپندارند ولی حق این است که این فنون زائد نیستند و گریز محصلان از آنها حاصل تعلیم نادرست ماست زیرا ما آنها را درست و صحیح و دقیق تدریس نکرده‌ایم. البته بکاربردن صحیح این علوم چنانکه دیدیم برای نقد واقعی شعر مستلزم پژوهشهای توانفرسائیست.

سوم اینکه بعضی از نوگرایان غرب‌زده بطور سطحی از این و آن شنیده‌اند که معانی و بیان در اروپا از اعتبار افتاده است و ناقوس مرگ آن در جهان به‌صدا در آمده است ولی دیدیم که بهیچوجه چنین نیست، زیرا معانی و بیان در آنجا منسوخ نگردیده است بلکه نوسازی شده و در آن تجدیدنظر بعمل آمده و با پیشرفتهای جدید زبانشناسی و ادبی هماهنگ گردیده است مثلا در همین دودهٔ اخیر دهها کتاب بلاغت در اروپا برشته تحریر درآمده که نویسندگان بعضی ازآنها زبانشناسان معروفی از قبیل پایک[2] هستند و از این کتابها برای درست‌نویسی و نگارش خوب در مدارس استفاده می‌شود.

بسیاری از مباحث معانی و بیان قدیم بصورت فنون مستقل و پردامنه‌ای درآمده است که درجهٔ دقت و صحت آنها از قدیم بیشتر است. آری از دل بلاغت قدیم شاخه‌های تناور و پرباری روئیده است از قبیل سخنرانی، سبک‌شناسی، معنی-شناسی، زیباشناسی، آواشناسی، انشاء و غیره.

وانگهی اگر بلاغت فرنگی از اعتبار افتاده باشد چه ربطی به‌بلاغت اسلامی و ایرانی دارد که هم‌اکنون هم با تمام نقاط ضعف آن می‌تواند حداقل وسیله‌ای برای نقد شعر قدیم باشد زیرا این فنون مورد توجه شاعران بزرگی مانند سعدی و حافظ[3] قرار داشته و در شعر آنان تأثیر فراوان کرده است و بنابراین بدون آنها نمی-

۱. نگارندهٔ این سطور کوشیده است مقولات معانی وبیان‌وبدیع را برای ارزیابی و تعیین زیبائی شعر بکار برد و کتاب «نقد شعر فارسی» و فصل تشبیه واستعاره این‌کتاب وکتاب «درگلستان خیال حافظ» به‌این منظور نوشته شده است.

2. Pike

۳. حافظ به‌شهادت این بیت خود معانی وبیان می‌دانسته است:

عشق و شباب و رندی مجموعهٔ مراد است

چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد

توان اشعار این ستارگان درخشان را ارزیابی کرد. با قواعد بلاغت فارسی و عربی نه تنها می‌توان اشعار مشعلداران ادب گذشته را نقد کرد بلکه می‌توان با آن بسیاری از اشعار آزاد امروز را هم سنجید، همانطور که نگارنده تشبیهات واستعارات شاعرانی مانند نادرپور و مشیری و کسرائی و سایه و فروغ فرخزاد و اخوان ثالث را با همان معیارهای قدیم فن بیان نقد کرده و ضعفها یا زیبائیهای آنها را بازنموده است.[۱]

۹ــ شرط لازم برای کامیابی در این مطالعات داشتن ذوق سلیم و انصاف و اطلاعات کافیست والا اگر بلاغت‌نویس کج‌ذوق و متعصب و بی‌انصاف و اندک‌مایه باشد در نوشتن قواعد و در انتخاب نمونه‌های ادبی دچار لغزش و گمراهی خواهد شد و مشکلاتی که به‌آنها اشاره کردیم پیش خواهد آمد.

بنابراین بهتر است مباحث دستوری علم معانی را به کتابهای دستور منتقل کرد و مباحث ادبی و شعری آنرا به‌اضافهٔ مطالب دیگری که در علم بیان و بدیع و کتب بلاغت و نقد ادبی و سبک‌شناسی اروپائیست به‌شیوه‌ای دقیق‌تر و روشن‌تر طبقه‌بندی نمود و آنها را به‌ترتیب اهمیتی که در شعر دارند مورد بحث قرار داد. از کارهائی که می‌توان کرد تقسیم کردن محسنات ادبی است به‌لفظی و معنوی که در کتابهای بدیع سنتی هم سابقه دارد.

باری برای فهم و تعلیم نقد شعر و معانی و بیان و بدیع بهتر است قواعد متعدد و پراکنده آنها را تحت عنوانهای محدودتر و کلی‌تر و آسان‌تری درآورد و سپس هریک از قاعده‌ها را به‌تفصیل‌شرح داد ورابطهٔ بیشتری بین قواعد ایجاد کرد نه اینکه قواعد یاد شده را بصورت پراکنده و بدون ارتباط باهم همانطور که در کتابهای بلاغت عربی و فارسی معمول است بیان نمود. مطابق این نظر می‌توان مسائل بدیع و معانی و بیان و بسیاری از قواعد عروض را در ذیل این‌چند عنوان که با ذات شعر و ادب مربوطند آورد: ۱ــ فصاحت و وضوح ۲ــ تجسم و توصیف ۳ــ تناسب و تقارن ٤ــ حیرت آفرینی ٥ــ خوش‌آهنگی ٦ــ تأکید ۷ــ ایجاز ۸ــ خیال‌انگیزی ۹ــ بیان حقیقت (حقیقت‌نگاری).

ازاین مقولات تناسب را می‌توان به‌لفظی و معنوی تقسیم کرد و تجنیس، ترصیع، اتفاق، مناسبت، تناسب دستوری، مقابله، اوزان شعر و حتی خوش‌آهنگی

۱. به‌کتاب «نقد شعرفارسی» (تشبیه‌واستعاره) نوشتهٔ‌نگارنده ومبحث تشبیه همین کتاب رجوع کنید.

را می‌توان ازتناسبهای‌لفظی شعرشمرد وبراعت استهلال وسراعات‌نظیر را ممکن است از تناسبهای معنوی دانست.

ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد، اغراق، ایهام توالد ضدین، حسن تعلیل (دلیل‌آفرینی)، تجاهل‌العارف، تذییل، تعجب، عکس، استعاره تهکمیه، الهزل یرادبهاالجد، استفهام، تشبیهات اغراقی که با عیناً و گوئی و پنداری و «یا» بوجود می‌آیند می‌توانند ازمقولهٔ حیرت‌آفرینی بشمار آیند.

وزن شعر، تجنیس، ترصیع، موازنه، تسمیط، سجع و بسیاری دیگر ازعواملی را که هنوز کیفیتشان بوسیلهٔ محققان ما روشن نشده است باید ازاقسام خوش‌آهنگی دانست.

بعضی از تشبیهات از وسایل توضیح و تجسمند و مجاز و استعاره و کنایه و تشبیه و تلمیح و اشاره را نیز می‌توان ازاین دسته شمرد.

روانی و انسجام را نیز می‌توان جزو فصاحت بحساب آورد زیرا انسجام در بدیع همان فصاحت است درعلم معانی.

اغراق و استعاره و مجاز و تنسیق صفات و اعداد و عنوان و استدراک و اضراب و حصرالکلی فی‌الجزء و اخبار و قصر و حصر و همچنین بعضی از تشبیهات را ممکن است ازعوامل تأکید در نظر گرفت.

اصولا مبحث تأکید در بلاغت عربی وفارسی بسیار مبهم و پراکنده است و می‌تواند شامل موارد متعددی بشود درحالی که تنها از آن در علم معانی ذکری بمیان آمده است. نگارنده ضمن دومقاله جنبه‌های دستوری و غیردستوری تأکید را نوشته است.[1]

چنانکه دیده می‌شود اولا عنوانهای کلی تناسب وفصاحت و ایجاز و خوش‌آهنگی و تأکید و تجسم را بطور دقیق از هم نمی‌توان جدا کرد و آنها نیز بنوبهٔ خود با یکدیگر وجه اشتراک دارند و مفهومشان گاهی در یکدیگر تداخل می‌کند ولی فایدهٔ این تقسیم‌بندی اینست که معانی وموضوعات کلی یاد شده خود پایهٔ شعر و ادبیاتند و می‌توانند هدف و غایت صناعات و قواعد ادبی بشمار روند و در نتیجه

۱. به‌مقاله‌های «تأکید وقصر در زبان فارسی» مجله گوهر، سال سوم، شماره‌های ششم وهفتم و هشتم و دهم و «جمله‌های تأکیدی در زبان وادب فارسی» مجله ادبیات دانشگاه تهران» شماره ۱، سال ۲۲ و به‌فصلی که‌پس‌از این می‌آید، نگاه کنید.

باید هریک ازصنایع ادبی را بیکی یا دوتا از آنها برگرداند و تازه همهٔ این عناوین را می‌توان به‌دو عامل زیبائی و خیال‌انگیزی تحویل کرد.

ثانیاً، چنانکه دیدیم یک‌صنعت واحد می‌تواند داخل در دو یا سه عنوان از عنوانهای کلی یاد شده قرار گیرد. مثلا اغراق هم موجب تأکید است و هم از عوامل تجسم و هم شعر را حیرت‌آفرین می کند.

باری این تقسیم‌بندی که طرحی است نو برای بدیع و معانی و بیان و عروض و بلاغت فارسی از پژوهشهای فرنگیان دربارهٔ سخنوری و نقد ادبی و سبک‌شناسی و فنون دیگر ادبی و از تحقیقات بلاغت‌نویسان فارسی و عربی الهام می‌گیرد و بناهای گذشته را بیکبار درهم می‌ریزد. بنابراین بثمر رساندن آن مستلزم تحقیقات بسیار و نوشتن مقالات و کتابهای متعددیست که درآنها باید این مسائل را با تفصیل بیشتر مورد بحث قرار داد.

بر اساس تقسیم‌بندی یادشده و بر پایهٔ آثار خوب گذشته و حال فارسی می‌توان از میان آرایشهای ادبئی که درکتابهای معانی و بیان و بدیع آمده است گلچینی کرد و انتخابی بعمل آورد و تعلیم آنها را بشاگردان و دوستداران زیبا-شناسی و زیبائی ادب فارسی مقدم دانست، زیرا آنچه مسلم است همهٔ صنایع و آرایشهای ادبی دارای ارزش مساوی نیستند و اهمیت برخی از برخی دیگر بیشتر است و بعضی از آنها نیز اصلا صنعت بشمار نمی‌روند (مانند ترشیح، تشجیر، ردالعجز علی‌الصدر و بسیاری دیگر).

اینک گزیده‌ای از صناعات زیبای ادبی:

در رأس این صنایع فصاحت و انسجام یا صنعت سهل وممتنع قرار دارد که خمیر مایهٔ زیبائیهای ادبیست و سپس به‌ترتیب اهمیت صنایع خوب عبارتند از:

حقیقت‌نگاری، موسیقی و خوش‌آهنگی کلام، تأکید، اغراق، تشبیه، استعاره، قصه‌نگاری، مجاز، کنایه، مراعات نظیر، تضاد، پی‌آوری، تجنیس، ایجاز، موازنه، طنزآوری، ایهام، ایهام تضاد، ایهام تناسب، دلیل‌آفرینی شاعرانه (حسن تعلیل)، عکس. این صنایع درمقاله‌ای جداگانه تحت‌عنوان «دیدی نو نسبت به‌فنون بلاغت ومعانی و بیان و بدیع عربی و فارسی»[1] و درهمین کتاب فصل آرایشهای ادبی وفصل بعد نوشته شده است.

۱. مجله گوهر، سال پنجم، شمارهٔ سوم، خرداد ۱۳۵۶ (شماره مسلسل ۵۱).

فصل دوم

نظری انتقادی دربارهٔ فنون بلاغت فارسی و عربی

نقد شعر فارسی با تمام کوششهائی که دربارهٔ آن شده است هنوز مراحل نخستین رشد خود را می‌پیماید. اگرچه کتابهای معانی و بیان و بدیع و عروض موضوعشان چیزی جز نقد شعر نیست و هرچند تذکره‌ها و کتابهای تاریخ و بعضی از آثار دیگر جسته و گریخته به‌تحلیل شعر شاعران پرداخته‌اند با اینهمه در این زمینه اولا کارهای انجام نشده بیش از کارهای انجام شده است. ثانیاً کارهای انجام شده نیز همیشه درست و دقیق و علمی نیست و در بسیاری از موارد با نقص و نارسائی توأم است.

در کتابهای معانی و بیان و بدیع و بلاغت فارسی و عربی از این نارسائیها و نقصها فراوانست از این رو ما این کتابها را با نظر انتقادی تحلیل می کنیم و معایب و نقائص آنها را بازمی‌نمائیم و به‌ذکر چند نکته می‌پردازیم:

۱ـ اغتشاش و پراکندگی در تقسیم‌بندیها ـ برای فهم و تعلیم نقد شعر و معانی و بیان و بدیع بهتر است قواعد متعدد و پراکنده آنها را تحت عنوانهای محدودتر و کلی‌تر و آسانتری درآورد و سپس هریک از قواعد را بتفصیل شرح داد و رابطه بیشتری بین قواعد ایجاد کرد نه اینکه قواعد یاد شده را به‌صورت پراکنده و بدون ارتباط باهم همانطورکه در کتابهای بلاغت عربی و فارسی معمول است بیان نمود. مطابق این نظر هم قواعد بدیع و بیان و بسیاری از قواعد علم معانی و عروض را چنانکه دیدیم می‌توان در ذیل این چند عنوان آورد:

۱ ــ فصاحت و وضوح، ۲ــ توصیف و تجسم، ۳ ــ تناسب وتقارن، ٤ ــ حیرت‌آفرینی،

۵ – تناسب لفظی و خوش‌آهنگی، ۶ – تأکید، ۷ – ایجاز، ۸ – خیال‌انگیزی، ۹ – حقیقت‌نگاری.

۲-بی توجهی به‌بسیاری از زیبائیهای کلام - در نقد شعر فارسی به بسیاری از محسنات کلام هیچ توجهی نشده است از آن جمله‌است به‌خوش‌آهنگی کلمات وحروف و اشعار و همچنین به‌تعجب و خیال‌انگیزی که چنانکه دیدیم هریک بسیاری از صنایع ادبی را نیز در بر می‌گیرند. البته تسمیط و مناسبت را می‌توان از عوامل خوش‌آهنگی دانست ولی دربارهٔ همه عواملی که باعث خوش‌آهنگی کلام می‌شوند تحقیقی بعمل نیامده و اگر به‌بعضی از این صنایع اشاره‌ای شده است بسیار مجمل بوده بطوری که حق مطلب بهیچوجه ادا نگردیده است مثلا به‌حیرت‌آفرینی و انسجام و ابداع و تأکید که چهار عامل بزرگ جذابیت شعرند اشاره‌ای نشده در-حالی که چنانکه دیدیم این صنایع خود از عوامل مهم جذابیت صناعات دیگرند. دربارهٔ تعجب تنها دوسه جمله بطور نارسا نوشته شده و از رابطه اغراق و تضاد[1] و ایهام تضاد و حسن تعلیل و تجاهل العارف با تعجب و حیرت‌آفرینی[2] سخنی بمیان نیامده یا درباره انسجام که تعبیر دیگریست از فصاحت و مهمترین عامل زیبائی و آرایش سخن است باندازه کافی بحث نشده و اصولا از مشابهت و عینیت این دو امر سخنی نگفته‌اند. آنجا که در مقدمهٔ کتابهای معانی و بیان از فصاحت یادی شده عواملی را که موجب فصاحت است نگفته و تنها به‌بیان عوامل مخل آن پرداخته‌اند آنهم بسیار مجمل و مثلا نوشته‌اند کلام فصیح باید از غرابت و ضعف تألیف و تنافر و غیره خالی باشد درحالی که مسأله ضعف تألیف یعنی مغایرت کلام با قواعد نحو مسأله رابطه علوم بلاغی را با دستور توصیفی و تاریخی و زبانشناسی به‌پیش می کشد زیرا مثلا تا دستور قرن چهارم و پنجم نوشته نشده باشد روشن نمی‌شود که آیا آمدن «می‌نرود» و «بنرود» و «می‌بوی مشک‌آید» در شعر فصیح است یا نه و آیا این امر مثل امروز مخل فصاحت است یا خیر. بنابراین یکی از راههای پی بردن به‌فصاحت و انسجام آثار گذشته تدوین قواعد دستوری آن دوره‌هاست. با تدوین قواعد دستور تاریخی و توصیفی فارسی روشن می‌شود که

۱. مراد ازاغراق معنی وسیع آنست که شامل مبالغه وغلو هم می‌شود بلاغت نیز به‌معنی وسیع آن گرفته شده که دراین حال شامل معانی وبیان و بدیع نیز هست.

۲. برای دیدن رابطه تضاد با حیرت‌آفرینی به «نقد شعر فارسی» ص۵۴ نگاه کنید.

فردوسی وقتی بین «می» و فعل کلمات یا کلمه‌ای فاصله می‌آورده حق داشته است و ذره‌ای از دایره فصاحت عدول نکرده ولی امروز که این قاعده منسوخ شده اگر شاعری چنین کند شعر سست و غیر فصیح سروده است مانند بسیاری از اشعاری که استادان امروز و پیروان بازگشت ادبی در زمـان قاجاریه به‌پیروی از عنصری و فردوسی و فرخی سروده‌اند. به‌این معنی هم باید توجه کرد که فصاحت را در قرن چهارم و پنجم و ششم باید با قواعد دستوری این سه قرن و فصاحت را در زمان سعدی و مولوی و حافظ باید با قواعد دورهٔ خود آنها سنجید. و همچنین مسأله غرابت و نامأنوسی علوم بلاغی را با لغت و واژگـان زبان مربوط می کند و فی‌المثل برای اینکه بدانیم «کیاخن» و «هنیز» و «کرنجو»[1] در اشعار دورهٔ سامانی غرابت دارند یا نه ما باید تحقیقی آمـاری دربارهٔ لغات دورهٔ یاد شده بعمل آوریم تا بدانیم که مورد استعمال این کلمات در زبان قدیم فراوان بوده است یا نه. زیرا اگر این کلمات در زمان سامانیان کثیرالاستعمال بوده‌اند آمدنشان در شعر رود کی و فردوسی غرابت بوجود نمی‌آورد ولی این کلمات اگر درقدیم هم مثل امروز نامأنوس بوده‌اند در شعر ایجاد غرابت می کنند و با توجه به‌اینکه لغاتی کـه در دوره‌ای رایجند در دورهٔ بعد از سکه رواج می‌افتند، باید فرهنگ آماری لغات رایج هردوره‌ای از شعر و ادب را تدوین کرد تا بتوان مسأله غرابت لغات را در دورهٔ مربوط تشخیص داد.

البته امروز که بعضی از جاه‌طلبان «نوپرداز» اعتقادی به‌روانی و فصاحت و قابل فهم‌بودن شعر ندارند و هر لغت و ساختمان دستوری را به هرنحوی که دلشان می‌خواهد بکـار میبرند اصلا نیازی به‌اینگونه تحقیقات نیست و همچنین استاد-نمایانی هم که بر اثر عجز در شاعری ساختمانهای دستوری و لغات متروک زمان فردوسی و عنصری را بکار می‌گیرند و معتقدند که زبان فارسی از آن زمان تا کنون تغییری نکرده است نیز شریک جرم و همدست دستهٔ قبل بشمار می‌روند زیرا چون تحقیق دربارهٔ مسألـه غرابت و ساختمانهای دستوری منسوخ مچ آنها را نیز باز می‌کند بنابراین آنان نیز بهیچوجه علاقه‌ای به‌این کار ندارند.

در کتابهای قدیم به«تناسب دستوری» دومصراع که یکی از عوامل زیبائی سخن است اشاره‌ای نشده است وآن صنعتی است شبیه به موازنه وچنانست که در دو

۱. درنگ آرای سپهر چـرخ وارا / کیاخن تفرت باید کرد کارا (رودکی)
که ای فر گیتی یکـی لخت نیز / یکایك نبایست آمد هنیز (فردوسی)
زنـاگه بـارپیری بـرمن افتـاد / که برخفته‌فتد ناگه کرنجو (فرالاوی)

مصراع کلمات متناسب درمقابل هم قرار می‌گیرند مثلا اسم درمقابل اسم و فعل در برابر فعل و غیره. مانند آنچه دراین بیت حافظ دیده می‌شود.

شهره شهر مشو تا ننهم سر درکوه　　شور شیرین منما تا نکنی فرهادم

گاهی این صنعت با موازنه توأم می‌شود و آن هنگامیست که کلمات متناسب هم وزن‌نیز باشند مانند این شعر سعدی:

من چنان عاشق رویت که زخود بیخبرم

تو چنان فتنه خویشی که زما بیخبری

بنابراین بهترین‌موازنه‌ها آنهائی‌هستند که دارای تناسب دستوری نیزمی‌باشند.

۳- نقص تحقیق و تتبع - علاوه بر آنکه بسیاری از محسنات کلام در کتابهای بلاغت و نقد شعر نیامده است درمواردی هم که صنعتی بیان و شرح شده باندازه کافی دربارهٔ خواص و ویژگیهای آن بحث نگردیده مثلا در باب تجنیس می‌بینیم که اگرکلمه‌ای درآخر خود حرفی یا حروفی بیش ازکلمه دیگر داشته باشد آن را تجنیس زائد می‌گویند درحالی‌که اگراین حرف زائد در اول (مانند پسر و سر) و یا در وسط کلمه باشد موضوع مسکوتست مگر اینکه دوکلمه پشت‌سرهم باشند و تجنیس مزدوج تشکیل دهند مانند: «سرود رود بدل شورعشق می‌پاشد». و یا اینکه کلماتی‌که دارای دو نوع تجنیسند زیبائیشان مطرح نشده است مانند: «شهره» و «شهر» درشعری که دیدیم.

در مورد تکامل صنایع ادبی و سیر آن درآثار شاعران و همچنین دربارهٔ تأثیر صناعات بدیعی درسبک شاعر درگذشته تحقیقی بعمل نیامده. مثلا پس ازمطالعه معلوم می‌شود یک‌صنعت ادبی واحد مثل موازنه درشعر شاعران بیکسان بکار نمی‌رود زیرا فرخی و نظامی و سعدی و فروغی موازنه را زیاد درشعر خود آورده‌اند اما حافظ و فردوسی و مولوی با این صنعت میانه‌ای ندارند. موازنه‌های حافظ اگرهم باشد غالباً ناقص است یعنی در دو مصراع هماهنگی بین همهٔ کلمات نیست بلکه تنها این هماهنگی میان دوسه کلمه اول مصراعست مانند:

رخ برافروز که فارغ کنی از برگ‌گلم　　**قد برافراز** که از سروکنی‌آزادم

درموازنات اولیهٔ شعر فارسی تکرار کلمات دردومصراع زیاد به‌چشم می‌خورد واین‌امر از زیبائی این صنعت می کاهد مانند آنچه دراین بیت رودکی دیده می‌شود:

شد آن زمـانـه که رویش بـه‌سان دیبـا بود
شد آن زمانه که مویش به‌سان قطران بود

که در آن تنها مو و رو از یک طرف و دیبا و قطران از طرف دیگر تکرار نشده‌اند و بقیه کلمات در دو مصراع تکرارین‌اند. این امر به‌مرور زمان در شعر فارسی کمتر می‌گردد و به‌این ترتیب صنعت ترصیع درشعر تکامل می‌یابد مثلا در شعر فرخی از اینگونه تکرارها کمتر دیده می‌شود و در شعر سعدی و فروغی بسطامی این امر به حداقل می‌رسد ومنحصر می‌گردد به‌حروف و فعلهای عام مانند این بیت سعدی:

بخت آئینه ندارم که در او می‌نگری خاک بازار نیرزم که بر او می‌گذری

یکی از مشکلات دستوری و بلاغی فارسی تشخیص اضافه تشبیهی از اضافه استعاریست این مشکل را می‌توان با این ترتیب حل کرد که اضافه استعاری غالباً نوعی از اضافه تشبیهی است که در حقیقت اضافه در آن دوبار صورت گرفته به‌این معنی که مضاف‌الیه اول آن حذف شده مثلا «پنجه مرگ» در اصل بوده است«پنجه دیومرگ» یا «درذکر» یعنی «درخانه ذکر» بنابراین اضافه‌های استعاری اکثرقابل گسترش به‌دو اضافه است درحالی که اضافه‌های تشبیهی مانند لعل لب و آتش خشم چنین نیستند.

غالباً در اشعار فارسی چند عامل زیبائی با هم جمع می‌شوند بطوری که گاهی شعری را باید از چند جهت توصیف و ارزیابی کرد درحالی که در کتابهای بلاغت و نقد شعر به‌چنین امری اصلا اشاره‌ای نشده وکسی هم عملا این کار را نکرده است.

مثلا مراعات نظیر و تضاد اگر به‌تنهائی بکار روند وجنبهٔ مجازی بخودنگیرند و یا با ایهام توأم نشوند ارزش چندانی ندارند فی‌المثل آمدن روز و شب و یا سیاه‌و سپید یا خورشید و مشرق به‌تنهائی در شعر زیبائی چندانی ندارد اما وقتی این دو صنعت با تشبیه و استعاره و مجاز توأم باشند شعر زیباتر می‌شود مانند آنچه در بیتهای حافظ و فروغی‌بسطامی دیده می‌شود:

خـورشید مـی ز مشرق ساغـر طلـوع کـرد
گر بـرگ عیش می‌طلبـی تـرک خواب کن

گـرد مـه خط سیـه کار نـداری داری
روز روشن بـه شب تـار نـداری داری

که مراد از روز روشن چهره معشوق و مقصود از شب تار زلف اوست بنابراین تضاد با استعاره و تشبیه زیباتر است و همچنین مراد از خورشید، شراب و غرض از مشرق، ساغر است بنابراین مراعات نظیر در این مورد دل‌انگیزتر است.

۴- ابهام و دشواری مطالب- مطالب این کتابها نیز گاهی مبهم ودشوار است و تعاریف با یکدیگر تداخل می‌کنند مثلا در المعجم چهار قسم سرقت شعری ذکر شده است بنام: سلخ و المام و انتحال و نقل که پس از دقت در تعاریف اینها و بعد از توجه به‌مثالهائی که برای این موارد آمده است تفاوت فاحشی بین آنها دیده نمی‌شود.

و یا در هنجار گفتار بین بوقلمون و ذوالمعنیین و اتساع فرق زیادی نیست بطوری که مؤلف خود برای ذوالمعنیین و اتساع مثال واحدی از سعدی آورده است یعنی این مثال را:

آن سیل که دوش تا کمر بود   امشب بگذشت خواهد از دوش

همچنین بین تکریر وجناس و ایهام وتشابه و تردید و میان فصاحت وانسجام و بین ادماج و اشاره و ایجاز و میان توجیه و مراعات‌النظیر و بین موازنه و مقابله و بین مذهب فقهی و تشبیه و میان تنسیق‌الصفات و اعداد و بین عنوان و تلمیح و میان غلو و مبالغه و اغراق و تفریع پس از دقت تفاوت زیادی بچشم نمی‌خورد. و تعاریف اینها درهم تداخل می‌کنند و این صناعات اگر عیناً یکی نباشند بسیار بهم نزدیکند و بنابراین بهتر بود بدیع‌نویسان به‌این امر اشاره‌ای می‌کردند.

گاهی یک اصطلاح در کتابهای بلاغت و بدیع به‌دو معنی آمده است مانند تخلص که هم بمعنی‌آوردن نام شاعر است در پایان شعر و هم به‌معنی گریزبه‌مدح ممدوح است یا مسمط که هم نام یکی ازقالبهای شعر است مانند مسمط‌های‌منوچهری و هم بیتی است که به‌چهار پاره مساوی تقسیم شده باشد و سه‌پاره اول آن دارای سجع و قافیه مشترک باشد مانند این بیت سعدی:

در رفتن جان از بدن گویند هر نوعی سخن
من خود به‌چشم خویشتن دیدم که جانم‌می‌رود

گاهی یک معنی واحد با دو یا سه لفظ بکار رفته است که یکی از آنها بهتر از بقیه است مانند: مراعات نظیر و تناسب و مؤاخات به‌یک معنی و طباق و تضاد و تکافو به‌یک معنی و همچنین مانند ایهام و توریه به‌یک معنی که البته این کار

بخودی‌خود عیبی نیست اما گاهی این نامهای مختلف از یک ریشه‌اند و موجب اشتباه و دشواری تعلیم می‌شوند مانند تضاد و متضاد یا تنافر و متنافر.

گاهی نیز در دو کتاب یک معنی واحد به‌صورتهای متفاوت و مغایر هم تعبیر شده که اگرچه این کار دلیل بر ابتکار و استقلال رأی نویسندگانست و کار مفیدیست اما گاهی نظر محقق بعدی سست و غیرعلمی‌تر از نظر محقق قبلی است و این امر موجب گمراهی و سرگردانی می‌شود.

۵- بی توجهی به دستور و زبانشناسی- ادبیات و شعر بخشی از زبانست بنابراین قواعد بلاغت و فنون شعر با قواعد زبان یعنی با زبانشناسی و دستور ارتباط نزدیک دارد. بلاغت‌نویسان، در گذشته و حال به‌این امر توجه زیادی نکرده‌اند در حالی که امروز بدون یاری زبانشناسی و معنی‌شناسی[1] و دستور نمی‌توان درباره بلاغت و نقد شعر و سبک‌شناسی اظهارنظر دقیق کرد زیرا این دو فن به‌یکدیگر کمک می کنند و برای توجیه یکدیگر لازمند.

گاهی یک مقوله دستوری عیناً منطبق با یک مقوله بدیعی و بلاغیست و توجه به‌این امر گاهی آموزش بلاغت یا دستور را آسان می کند مثلا تنسیق صفات و اعداد در بدیع همان عطف است در دستور زیرا «ای برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم» که اعداد نامیده می‌شود و یا «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست» که تنسیق صفاتست چیزی جز عطف و پی‌آوری کلمات متناسب نیستند بنابراین عطف مکرر کلمات مناسب در کلام از عوامل زیبائی سخن است. از این رو نشانه تنسیق صفات و اعداد که هردو یکی هستند، همان نشانه‌های دستوری عطف است یعنی «و» ، «یا...یا»، «نه...نه» و «هم...هم» مانند: «ابر و بادومه‌وخورشید و فلک در کارند»، «یا وفا یا خبر وصل تو یا مرگ رقیب»

«نه‌براشتری سوارم نه‌چوخر به‌زیر بارم نه‌خداوند رعیت نه‌غلام شهریارم»

در عطف صفات گاهی به‌جای واو کسره بکار می‌رود مانند: خداوند بخشنده دستگیر» و گاهی نیز عطف و پی‌آوری هیچ نشانهٔ دستورئی ندارد مانند:

باز پرسید زگیسوی شکن درشکنش کاین دل‌غمزده‌سرگشته‌گرفتار کجاست

بنابراین بهتر است ما این دو را در ذیل یک عنوان بیاوریم و «پی‌آوری» بنامیم.

1. Sémantique, Semantics

همچنین دربارهٔ بیان علت خوش‌آهنگی و تنافر حروف و کلمات محقق نیاز مبرمی به «صداشناسی» (فونولوژی) و «آواشناسی» (فونتیک) دارد تا بداند اجتماع چه‌حروفی و واجهائی شعر را به‌گوش فارسی‌زبانان خوش‌آیند می‌کند و با هم‌آمدن چه‌اصواتی مایهٔ زشتی و تنافر کلام می‌شود. و همچنین مبحث مجاز و استعاره از علم معنی‌شناسی جدا نیست بطوری که پیشروان معنی‌شناسی جدید مانند «میشل برآل» از مبحث مجاز و استعاره کتب قدیم برای پیشبرد کار این علم بهره‌های بسیار جسته‌اند.

بلاغت پژوهان آنجا که به‌نحو اشاره کرده‌اند دقیق نبوده‌اند بدینسان که:

اولا بعضی از قواعد نحو را عیناً در کتابهای بدیع و بلاغت نیز ذکر کرده‌اند بدون اینکه به‌رابطه این قواعد در بلاغت و نحو اشاره‌ای کنند مثلا استدراک و اضراب و استثناء هم مفاهیم نحویند و هم بدیع‌نویسان آنها را به‌عنوان صنایع بدیعی در کتابهای خود آورده‌اند (به «هنجار گفتار» و «مطول» و «شرح ابن عقیل» و «مغنی اللبیب» مراجعه کنید.)

و یا تأکید هم در نحو مورد بحث است و هم در علم معانی در حالی که در هیچیک از این دو علم طرق عملی تأکید بطور منظم نیامده است جز اینکه در نحو عربی بطور پراکنده به‌بعضی از عناصر نحوی تأکید اشاره شده است. از آن جمله است به‌نون تأکید و به‌ان و غیره. ولی در مقابل به‌جنبهٔ تأکیدی بسیاری از مباحث بلاغی و ادبی اشاره نگردیده است. از آن جمله است مبحث تشبیهات تأکیدی (به‌نقد شعر فارسی، ص ۵۵ وفصل های بعدی همین کتاب رجوع کنید) و اغراق و حصر و قصر و اضراب و غیره.

در عربی گاهی بعضی از مباحثی که صرفاً به‌نحو مربوطست در علم معانی آمده است. از این قبیل است معانی امر و استفهام و نهی و موارد استعمال ضمیر و اسم اشاره و نکره و معرفه و همچنین مبحث حذف و ذکر مسندالیه و باب تأکید که ذکرش گذشت (به‌مطول و هنجار گفتار رجوع کنید). بیشتر این مباحث در زبانهای فرنگی در کتابهای دستور می‌آید.

دربارهٔ فایدهٔ نحو و دستور در تعیین ارزش فصاحت کلام نیز پیش از این مطالبی نوشتیم.

۶- بی توجهی بـه علوم و فنون دیگر- عـلاوه‌بـر اینها نقـد شعر و فنـون بلاغت به‌روانشناسی و جامعه‌شناسی و سبک‌شناسی نیز محتاجست بخصوص که سبک‌شناسی جدید نیز خود بر پایهٔ زبانشناسی قرار گرفته است و این امر باید مورد توجه بلاغت‌نویسان قرار گیرد.

فصل سوم

تأکید و قصر در زبان فارسی[1]

یکی از مباحث تاریک و ناشناختهٔ دستور و بلاغت فارسی و عربی و بعضی دیگر از زبانها (مانند فرانسه و انگلیسی) مبحث تأکید است. این مبحث یکی از مهمترین مباحث زبانست زیرا هم در نحو مورد نیاز است و هم در بلاغت و نقد شعر ولی در فارسی و در زبانهای یاد شده نارسا و بریده‌بریده مطرح گردیده است. اولا از طرفی تعریف درست و دقیقی برای آن بعمل نیامده است ثانیاً از طرف دیگر درکتابهای دستور و بلاغت و نقد شعر فصل مشخص و مناسبی برای آن نمی‌بینیم. ولی در مقابل، در بیشتر مباحث نحو و بلاغت از آن سخن بمیان آمده است. در نحو عربی که براساس ساختمان زبان و اعرابست نه‌برپایه معنی برای توجیه‌اعراب بعضی ازکلمات گاهی سخن از تأکید هم به‌میان می‌آورند زیرا تأکید موجب می‌شود که اعراب کلمه یا جمله‌ای تابع کلمه یا جمله‌ای دیگر شود وگرنه در بسیاری از موارد دیگر که کلمه یا کلام مؤکد است از تأکید و عوامل آن‌مستقلا صحبتی نیست. این عوامل عبارتند از:

ان (حرف مشبه به‌فعل)، ل (لام تأکید و لام امر)، حروف تنبیه (الا و اما)، حروف ردع و انکار (حاشا وکلا)، قط (هرگز)، البته، قد، قسم، لن، برخی از منادی‌ها و اسمهای فعل، بعضی از مفعولهای مطلق، استثناء، نون‌تأکید، اضراب بوسیلهٔ «لابل»، استدراک بوسیلهٔ «لکن»، آوردن ضمیر منفصل بعد از ضمیر متصل (مانند ذهبت انا)، بعضی از صفتها و حالها و مفعولها که برای تأکید فعل بکار

۱. درعربی به‌تأکید تؤکید هم می‌گویند ودر انگلیسی‌آن را emphasis می‌نامند.

میروند و ما آنها را قید تأکید و صفات تأکیدی می‌گوئیم. جار و مجرور بوسیلهٔ بالضرورة، بحمدالله، باب اشتغال و غیره.

در بلاغت عربی نیز در باب معانی دربارهٔ کلام مؤکد و موارد استعمال آن و از نظر مطابقه‌اش با مقتضای حال سخن می‌گویند بدون آنکه علائم و نشانه‌های نحوی و لفظی تأکید را بیان کنند. همچنین از فوائد تأکید مسندالیه و مسند سخن بمیان آمده است.[1]

ولی به‌بعضی دیگر از مباحث بلاغت که از مقولهٔ تأکیدند اشاره‌ای درباره تأکید نیست مگر طرداً للباب از آن جمله است مبحث قصر و تخصیص و ایجاز و استفهام انکاری و تعجب و فصل تأکیدی و تنسیق صفات و اغراق و غلو و مبالغه و بعضی از تشبیهات[2] و اضراب و استدراک و ایغال و تذییل و تتمیم و تکمیل و ذکر خاص بعد از عام و حصرالکلی فی‌الجزء.

در زبانشناسی جدید آنچه گاهی موجب تأکید می‌شود مبحث حشو[3] است که یکی از مباحث مهم زبانست و آن آوردن دو عامل همساز است در زبان برای رساندن یک‌معنی یا یک‌نقش واحد که حذف یکی از آنها خللی به‌معنی کلام وارد نمی‌سازد به‌عبارت دیگر یکی از آنها چندان مورد نیاز نیست مانند من در «من رفتم» که «من» و «ـَـم» هردو باهم بر اول شخص مفرد دلالت می کنند و در عبارت یاد شده می‌توان از «من» چشم پوشید زیرا رفتم خود بر من نیز دلالت می کند نهایت آنکه من رفتم دارای تأکید بیشتریست. در نحو عربی نیز «انا» را در «ذهبت انا» تأکید برای ضمیر «ت» می‌گیرند. در زبانشناسی مبحث دیگری داریم به‌عنوان (Specification) که تا حدی شبیه به‌قصر است.

البته چنانکه گفتیم درکتابهای دستور و نحو و بلاغت جای جای و بطور پراکنده از تأکید سخن به‌میان آمده است اما هیچکدام دقیق و صریح و طبقه‌بندی شده نیست از این‌رو ما بر آن شدیم که این مبحث را بطور دقیقتر و گسترده‌تری در فارسی مورد بررسی قرار دهیم.

تعریف ـ تأکید آنست که سخنی را اعم ازکلمه یا جمله یا گروه با وسایل

۱. به‌مطول و هنجارگفتار در باب معانی رجوع کنید.

۲. به‌کتاب نقد شعر فارسی، ص۵۵، مبحث تشبیهات تأکیدی بنگرید.

3. Redondance

دستوری یا معنائی به‌منظورهای بلاغی مورد توجه قرار دهیم و به‌آن شدت یا کمال یا روشنی بخشیم.

تأکید گاهی برای کلمه است و گاهی برای کلام و جمله و گاهی نیز برای جمله واره و گروهست.

تأکید گاهی عامست و کلیت دارد یعنی طرق تأکید شامل همه یا بیشتر اقسام کلمه و جمله واره جمله و گروه می‌شود مانند تأکید بوسیلهٔ تکرار یا تأکید بوسیلهٔ آوردن مترادف و یا خاص است یعنی فقط به‌یکی از اقسام کلمه یا به‌جمله اختصاص دارد یعنی مثلا به‌اسم یا فعل یا قید یا جمله.

موارد عام تأکید که برای کلمه وجمله و گروه وجمله واره هر چهار صادقست عبارتند از: ۱ - تکرار. ۲ - آوردن مترادف. ۳ - قصر. ٤ - وصف. ٥ - عطف. ٦ - اغراق و مبالغه. ۷ - تعجب. ۸- تضاد.

۱ - تکرار - این شیوه یکی از کلی‌ترین و مهمترین طرق تأکید است و در نحوعربی آن‌را تأکید لفظی میگویند وسیتوان آنرا به کلمات مرکب وجمله وجمله واره هم تعمیم داد. تکرار شامل حروف یعنی وابسته‌ساز[1] (حرف اضافه) وپیوند (حرف ربط) نمی‌شود. این دوقسم کلمه را معمولا نمی‌توان تکرار کرد مگر با فاصله. در مقابل اصوات و بعضی از قیود نفی و تأکید زیاد تکرار میشوند مانند:

هان وهان هشدار برناری دمی　　　اولا برجـه طلب کن محرمی

(دفتر سوم، مثنوی، ص ٦۱٦)

هیهات هیهات که بر زن پارسا ومستور کم کس قادر شود چنانکه به‌حکایت آمده است (نصیحة‌الملوک، ص ۲۷٥، تصحیح همائی).

نی نی تو نه مشت روزگاری　　　ای کوه نیم ز گفته خرسند[2]

(بهار)

دلنشان شد سخنم تا تو قبولش کردی　　　آری آری سخن عشق نشانی دارد

(حافظ)

۱. تکرار در کلمات مرکب علاوه بر تأکید بر توالی و استمرار نیز دلالت می‌کند که استمرار و توالی را خود می‌توان نوعی تأکید شمرد ازاین قبیلند: دسته دسته، دمبدم، پدر بر پدر.

۲. چون تأکید هم جنبه دستوری دارد وهم جنبه بلاغی ومعانی وبیانی ما در اینجا ازشعر نیز به‌عنوان مثال استفاده کردیم اگر چه بهتر بود تأکید را در زبان و ادبیات ازهم جدا می‌نمودیم.

مسلمانان مسلمانان مسلمانی مسلمانی از این آئین بی‌دینان پشیمانی‌پشیمانی
(سنائی)

تکرار گاهی با واو عطف صورت می‌گیرد:

یکی و یکی تازه مبارز از لشکر یمن را هلاک کرد (دارابنامهٔ بیغمی،ص ۳۲۶، تصحیح دکتر صفا، ج ۱، چاپ نخست)[1]

ساغری نوش کن و جرعه بر افلاک فشان
چند و چند از غم ایام جگرخون باشی
(حافظ تصحیح قزوینی، ص ۳۲۱)

گاهی نیز با کسره می‌آید:

گر به‌هشیاری نگشتم بت پرست
پیش بت مصحف بسوزم مست مست
(عطار)[2]

ولی بیشتر بدون کسره و واو عطف است بخصوص در مورد قیود:

چشم ابلیسانه را یکدم ببند
چند بینی صورت آخر چند چند
(دفتر ۳ مثنوی، ص ٤٩٥)

گاهی در کلمه مکرر اندک تصرفی بعمل میآید مانند: بزاری‌زار، بخواری خوار، رسم و رسوم. گاهی بین دو کلمهٔ مکرر حروف یا کلماتی فاصله می‌شود مانند: خراب‌اندر خراب، پدر بر پدر.

گاهی بین دو کلمهٔ مکرر کلمه یا کلماتی غیر از حرف‌فاصله می‌شود مانند او دیوانه است دیوانه، حسن را دیدم حسن را.

هزار بار بگفتم هزار بار هزار
بدل که ای دل مسکین مرو تو از پی یار
(سعدی)

مفعول مطلق را هم می‌توان از این موارد دانست مانند: بخندید خندیدنی شاهوار.

۱. مشخصات کتابها همانست که بار اول می‌آید.
۲. البته ذکر این اشعار فقط بجهت شاهد مثال برای صنایع مورد نظر می‌باشد.

۲ - آوردن مترادف - این نوع تأکید را هم درنحو عربی ازاقسام تأکید لفظی می‌دانند و آن را در حکم تکرار می‌شمارند و در فارسی هم چنین است نهایت آنکه در زبان ما تأکید بوسیلهٔ آوردن مترادف متداولتر است از تأکید بوسیلهٔ تکرار.

یکی از فوائد تأکید بوسیلهٔ تکرار و آوردن مترادف، جلوگیری از توهم و اشتباه است یعنی گوینده وقتی می‌گوید حسن حسن آمد برای آنست که مخاطب فکر نکند او اشتباه کرده است و منظورش حسین بوده است.

احکامی که برای تأکید بوسیلهٔ تکرار گفتیم برای تأکید بوسیلهٔ مترادف‌آوری نیز صادقست یعنی کلمهٔ مترادف گاهی با واو می‌آید مانند:

باید که چون بر این نوشته واقف شوی در حال و ساعت برخیزی و بیائی (سمک‌عیار، ج ۲/۱، ص ۲۸۲، چاپ دانشگاه، طبع اول) و گاهی با کسره اضافه می‌آید مانند:

چون لاشه توسخره گرفتند بر تو چرخ

منت بنزل یک تن تنها برافکند

(خاقانی، ص ۱۳٤، تصحیح دکتر سجادی)

و گاهی بدون واو و کسره است مانند:

حالیا بنقدا ملک را در خاک باید کردن (دارابنامهٔ بیغمی، ص ۵۷۹، ج ۲)

گاهی بین چند مترادف هم واو هست و هم نیست مانند:

با دو پر بر می‌پرد چون جبرئیل بی‌گمان و بی‌مگر بی‌قال و قیل

(دفتر سوم مثنوی، ص ٤۰۰)

همچنین بین دو مترادف گاهی فاصله نیست مانند آنچه دیدیم و گاهی هست مانند:

گفتند به‌اقبال تو بسلامتست و تندرست (سمک‌عیار، ج ۲/۳، ص ۱۷۱)

کلمه‌ای که به‌طرق فوق مکرر می‌گردد و یا برای آن مترادف آورده می‌شود معمولا از لحاظ دستوری همنقش و همسان کلمه پیش از خود است یعنی اگر اولی مفعول باشد دومی هم چنین است.

علاوه بر احکامی که بین تکرار و مترادف‌آوری مشترکست این مطالب را هم میتوان جزء تأکید بوسیلهٔ مترادف‌آوری ذکر کرد:

۱ – اتباع را هم می‌توان نوعی مترادف‌آوری شمرد مانند: شل و ول، کتاب‌متاب.[۱]

۲ – گاهی تقویت کلمات ضعیف که خود نوعی تأکید است از اقسام مترادف‌آوریست. از این قبیلند:

الف – جمع کلمات جمع مانند وجوهات، امورات، اولادها، اخلاقها.

ب – افزودن تر به‌اسم تفضیلهای فارسی و عربی مانند: اولیتر، بهتر، کهتر، مهتر، بیشتر، زیادت‌تر.

ج – افزودن پسوند و شبه پسوند مکان به‌آخر اسم مکانهای عربی مانند «معبدجای» در این عبارت:

در این جایگه که اکنون آتشگاه کرکویست معبدجای گرشاسب بود (تاریخ سیستان).

د – اجتماع «مر» و «را» در قدیم مانند:

سزا خود همینست مر بی‌بری را (ناصرخسرو)

ه – اجتماع «می» و «ی» استمرار و عادت:

مردمان به‌لب آن آمدندی و در داراب می‌نگریستندی (دارابنامه طرسوسی ص ۱۰، ج ۱، تصحیح دکتر صفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب).

و – افزودن ضمایر منفصل به‌ضمایر مشترک در زبان محاوره مانند خودم، خودت، خودش. مثال: «او خودش گفت» بجای «او خود گفت».

ز – اجتماع «یک» و «ی» نکره مانند: یک شبی، یک‌روزی، یک‌طبیبی داروی ما ساختی (دفتر ۳ مثنوی، ص ٤١٦).

ح – افزودن «ی» مصدری به‌مصدرهای عربی مانند: سلامتی، راحتی:

تا ازسعادت دوجهانی وسلامتی جاویدانی نفسی وحظی وافر یابند (التوسل الی‌الترسل، ص ۳۸، تصحیح بهمنیار).

ط – افزودن «ی» صفت‌ساز (یاء نسبت) به‌صفات مانند: مصنوعی، موروثی، قدیمی، مسکونی، نهانی، پنهانی:

۸. بعضی از اتباعها با متبع خود در فارسی کلمهٔ مرکب می‌سازند منتها کلمهٔ مرکبی که مؤکداست مانند مثالهائی که دیدیم. بعضی از ترکیبات اتباعی علاوه برتأکید برتقریب نیزدلالت می‌کنند مثلاً «کتاب متاب» یعنی کتاب ونظایرآن.

جمله گفتند که میان ما خصومت قدیمیست (دارابنامهٔ بیغمی،ص ۲۱۲، ج ۱).

ی – پی‌آوری کلمات متناسب با هم نیز سخن را به‌تأکید از راه مترادف‌آوری نزدیک می کند مانند:

ابرو باد و مه و خورشید و فلک در کارند (سعدی).

ای برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم (سعدی).

خداوند بخشندهٔ دستگیر کریم خطا بخش پوزش‌پذیر

(سعدی)

بنابراین تنسیق صفات و اعداد که ما آنها را پی‌آوری می‌نامیم مفید تأکید نیز هست.

ک– تأکید اسم مفعول با «شده» مانند کشته شده.

***

تکرار گاهی نیز برای جمله وجمله‌واره است. مانند:

کی‌باشد و کی‌باشد و کی باشد و کی

می باشد و می باشد و می باشد و می

من باشم و من باشم ومن باشم ومن

وی‌باشد و وی‌باشد و وی‌باشد و وی

(مولوی)

اگر روزی دهی ور جان ستانی تو دانی هرچه خواهی کن تو دانی

(نظامی)

یادآوری۱ - در پی‌آوری و تکرار و ترادف نبودن واو و کسره اضافه تأکید رابیشتر می کند مانند: آری آری، نه نه، بیشتر بیشتر.

باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش این دل‌غمزده سرگشته گرفتار کجاست

(حافظ)

یادآوری۲- مترادف‌آوری برخلاف تکرار شامل وابسته‌ساز (حروف اضافه) وپیوند(حرف ربط) هم می‌شود.

مترادف‌آوری برای وابسته‌سازها (حروف اضافه): در این حال گاهی دو وابسته‌ساز (حرف اضافه) پشت‌سر هم می‌آیند و این کار هم امروز صورت میگیرد

و هم در قدیم مانند تابحال و «بربه شوهران» در قدیم: و زنان‌بربه‌شوهران اقتراحها کردندی (التفهیم).

و گاهی در قدیم یک‌وابسته ساز که غالباً «به» بوده است پیش از اسم و یک‌وابسته‌ساز یا یک شبه‌وابسته‌ساز بعد از آن می‌آمده است مانند، بسر بر، به‌شکر-اندر، بخردی در، بجنگ اندرون، مراو را، از قضا را، از بهر ترا، از پی او را و غیره:

بسر بر یکی تاج زر داشتم (فردوسی)

از قضا را بود عالی منظری (عطار)

بخردی درم زورسرپنجه بود (سعدی)

۳-وصف بوسیلهٔ‌گروهها و کلماتی که بر شدت‌و کثرت‌وفراوانی‌و تأکیددلالت می‌کنند مانند بسیار، سخت، زیاد، خیلی، چه، چقدر، اینقدر، اینهمه، بی‌نهایت، بیشمار، فراوان، یک‌دنیا، فوق‌العاده، زایدالوصف، هزار، چند، عظیم، بزرگ، کامل، چنین، اینچنین، یک‌جهان و غیره در امروز و نیک، عظیم، صعب، نهمار، بس، بغایت، بیمر، بسی چه مایه، چون، قوی، چندان، فزون، زیادت، عجب، چونین، بدینسان، چونان و غیره درقدیم.

بیشتر اینها با اسم و صوت و فعل و قید و صفت می‌آمده‌اند. اگر با اسم و صوت بیایند صفتند مانند بنای عظیم، کار بزرگ، چه عطری، اینهمه کار:

بیا و حال اهل درد بشنو به‌لفظ اندک و معنی بسیار
(حافظ)

و اگر با فعل و صفت و قید بیایند قیدند مانند: «سخت میگیرد جهان بر مردمان سخت کوش» (حافظ).

اینگونه واژه‌ها گاهی صفت جای موصوف می‌شوند و در آن حال نیز برمبالغه و تاکید دلالت می‌کنند مانند: بسی، خیلیها، بسیاری، نازکم کن که در این باغ بسی چون تو شکفت (حافظ قزوینی، ص ٥٦)

۴-عطف- عطف کلمات متناسب و پی‌آوری آنها گاهی موجب تأکید می‌شود، مانند:

ابرو باد و مه و خورشید و فلک درکارند
تا تو نانی به‌کف آری و به‌غفلت نخوری
(سعدی)

یـا وفـا یا خبـر وصـل تو یـا مـرگ رقیب
بود آیـا کـه فلک زیـن دوسه کاری بکنـد
(حافظ)

عطف با بعضی ازگروههای گسسته قیدی ازقبیل: نه... نه، هم... هم، چه... چه، نه تنها... که، تنها نه... که، نه... که، نه‌تنها... بلکه بیشتر موجب تأکید است این نوع تأکید هم برای جمله‌واره‌است هم برای کلمه. اینک‌مثال برای تأکید جمله بوسیله این گروهها:

نـه رازش می‌توانـم گفت بـا کس   نه کس را می‌تـوانـم دیـد با وی
(حافظ،ص ۲۹۹)

نـی قصه آن شمع چگـل بتوان گفت   نی حال دل سوخته دل بتوان گفت
(حافظ، ص ۳۷۸)

هـم گلستان خیالم ز تو پر نقش ونگار   هم مشام‌دلم از زلف‌سمنسای‌توخوش
(۱۹٤)

هواخواه توأم جانا و میدانـم کـه می‌دانی
که هم نادیده می‌بینی و هم ننوشته می‌خوانی
(حافظ، ص۳۳٦)

گاهی «هم» اول دراین موارد حذف می‌شود.

این کـه می‌گوینـد آن خوشتـر ز حسن   یـار مـا این دارد و آن نیـز هـم
(حافظ، ص ۲۵۰)

مثال برای این‌گونه گروهها وقتی که کلمه و گروه را تاکید می کنند:

نه... نه: نه حسن را دیدم نه حسین را.

نـه وصـل بمـانـد و نـه واصل   آنجـا کـه خیـال حیرت آمد
(حافظ، ص ۱۱۷)

عجب ازوفای جانان که عنایتی‌نفرمود   نه به‌نامـهٔ پیامـی نه به‌خامهٔ‌سلامی
(حافظ، ص ۳۲۹)

از آن افیـون که ساقـی در می‌افکنـد   حریفان را نـه سر ماندونـه دستـار
(حافظ، ص ۱٦٦)

هم... هم: هم حسن را دوست دارد هم حسین را.

گفتم صنم پرست مشو با صمدنشین گفتا به کوی‌عشق هم‌این وهم‌آن کنند
(حافظ، ص ۱۳٤)

گفته‌ای لعل‌لبم هم‌دردبخشد هم‌دوا گاه پیش درد و گه پیش مداوامیرمت
(حافظ،ص ٦٤)

۵-حذف‌پیوند یا فصل- همپایگی وعطف کلمات و جمله ها را بدون پیوندها و حروف عطف فصل می‌گوئیم. گاهی عطف به‌صورت فصل تأکید بیشتری دارد:

مثال برای فصل واژه‌ها که موجب تأکید است:

زشور و عربدهٔ شاهدان شیرین کار شکر شکسته سمن ریخته رباب زده
(حافظ، ۲۹۲)

باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش وین دل غمزده سرگشته گرفتار کجاست
(حافظ)

مثال برای فصل جمله ها که افاده تأکید میکند:

چه نسبت‌است به‌رندی صلاح وتقوی‌را سماع وعظ کجا نغمه رباب کجا
(حافظ)

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا
(حافظ)

۶- اغراق‌و مبالغه و غلو- اغراق و مبالغه و غلو خود نوعی تأکید است بطوری که تشخیص اغراق و تأکید از هم گاهی دشوار می‌شود بنابراین جمله ها و کلماتی که بر این امور دلالت کنند مؤکد نیز هستند:

بر سر تربت من بامی و مطرب بنشین تا ببویت ز لحد رقص کنان برخیزم
(حافظ، ص ۲۳۰)

تشبیه اغراقی- اغراق گاهی بوسیلهٔ تشبیه صورت میگیرد و یکی از اغراض تشبیه تأکید و اغراقست مانند: سیل اشک و کوه صبر و غیره.

دیشب به‌سیل اشک‌ره خواب میزدم نقشی به‌یاد روی تو بر آب میزدم
(حافظ)

۷- تعجب- تعجب نیز بخصوص‌وقتی بر کثرت‌و عظمت و مبالغه دلالت کند ازوسایل تأکید است بنابراین واژه‌هاو جمله های تعجبی نیز جنبهٔ تأکیدی دارند. مثال:

شب عاشقان بیدل چه شب دراز باشد　　تو بیا کز اول‌شب در صبح باز باشد
(سعدی)

ز کفر زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی　　ز سحر چشم تو هرگوشه‌ای و بیماری
(حافظ، ۳۰۹)

چه‌مبارك سحری بود و چه فرخنده‌شبی　　آن شب قدر که آن تازه براتم دادند
(حافظ، ص ۱۳٤)

۸ ـ **تضاد**ـ گاهی آوردن کلمات متضاد در جمله موجب اغراق و تأکید میشود مانند:

مگسی را که تو پرواز دهی شاهینست.

گریه حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق　　کاندرین دریا نماید هفت دریا شبنمی
(حافظ)

اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی　　اساس هستی من زان خراب‌آباداست
(حافظ،ص ۲٦)

۹ـ **ویژه‌سازی یا قصر**ـ ویژه سازی یا قصر تخصیص امریست به‌امری وسلب امور دیگر است از آن مانند: «فقط فردوسی حماسه‌سرای واقعیست» که حماسه‌سرائی به‌فردوسی تخصیص داده شده و از کسان دیگر سلب شده است یا «فقط سعدی شاعر است» که شاعری فقط خاص سعدی شناخته شده و از دیگران سلب گردیده است.

بنابراین در قصر (ویژه‌سازی) دو طرف وجود دارد یکی «ویژه شده» یا «مقصور» یعنی آنچه خاص امریست و از امور دیگر سلب شده است مانند حماسه‌سرائی و شاعری در مثالهائی که دیدیم و دیگر «منحصر» یا «ویژه شده برای او» یا «ویژه» که چیزی برای او فقط ویژه شده است مانند فردوسی و سعدی در مثالهای بالا.

راههای ویژه‌سازی (قصر) در زبان‌فارسیـ قصر یا برای کلمه و گروه است و یا برای جمله. کلمات بجز پیوندها (حروف ربط) ووابسته‌سازها (حروف اضافه) قصر می‌شوند. طرق قصر کلمه اینهاست:

۱ــ با «همین... و بس» و «این... و بس»، «و بس» ــ این عبارات به‌معنی

فقط است مثال:

به نیکی گرای و میازار کس ره رستگاری همینست و بس
(فردوسی)

که صواب اینست و راه اینست وبس کی زند طعنه مرا جز هیچکس
(مولوی)

این روش بیشتر برای قصر مسند بکار میرود مانند مثالهای بالا البته برای ویژه‌سازی کلمات دیگر نیز گاهی مورد استعمال دارد مانند:

نه من خام طمع عشق تو ورزیدم وبس که چومن سوخته درخیل توبسیاری است
(سعدی)

۲ — با «بس» به‌معنی کافی و با مترادفهای آن— از این قبیلست: بسست، ما را بس، کافیست و غیره. مثال:

ترا درجهان شادمانی بسست که رنج تو از بهر دیگر کسست
(فردوسی)

گلعذاری ز گلستان جهان ما را بس درچمن سایه آن سرو روان ما را بس
(حافظ)

مرا کیفیت چشم تو کافیست ریاضت کش به‌بادامی بسازد
(باباطاهر)

من که‌قول ناصحانرا خواندمی‌قول رباب گوشمالی دیدم‌ازهجران که‌اینم‌پندبس
(حافظ)

۳ — با نفی و استثناء — این نوع قصر با واژه‌های نفی و کلماتی مثل «جز» و«غیر» و «بیرون از» و غیره صورت میگیرد. مانند:

عبادت بجز خدمت خلق نیست (سعدی)

دل سرگشته ما غیر ترا ذاکر نیست (حافظ)

٤ — با فقط و تنها — فقط خاص فارسی امروز است و همهٔ کلمات را قصر می کند و با هر کلمه‌ای بیاید آنرا مقصور و ویژه می‌سازد.

«فقط» وقتی فعل و صفت و قید و جمله و متمم را مقید کند قید است و در آن صورت آن را قید قصری می‌گوئیم. و وقتی متعلق به کلمات و گروههای دیگر باشد صفت است مانند: فقط حسن آمد، حسن فقط آمد، فقط با هواپیما سفر می کند. در

آن صورت آن را صفت قصری می‌گویند.

تنها نیز مثل فقطست، منتها ادبی‌تر است مانند: تنها او را دیدم.

«فقط و تنها» هم می‌توانند پیش از مقصور بیایند، مثل «فقط فردوسی را دوست دارم» و هم بعد از آن مانند «فردوسی را فقط دوست دارم».

فقط اگر متمم را قصر کند پیش از حرف اضافه می‌آید مانند: «فقط در خانه درس می‌خواند».

۵ — ادا کردن کلمات با تکیه و آهنگ خاص — ادا کردن هر کلمه یا گروه با آهنگ و تکیه‌ای خاص موجب قصر آن می‌شود مانند «من با هواپیما به‌مشهد رفتم» که هر کدام از کلمات و گروههای جمله یاد شده را مؤکد بیان کنیم آن را قصر کرده‌ایم.

۶ — با پس و پیش کردن کلمات در جمله مانند فریدون منم، با هواپیما هوشنگ به‌مشهد رفت.

در جمله‌هائی مانند فرشته توئی و فریدون منم تغییر جای کلمات نقش دستوری آنها را عوض می‌کند به‌این معنی که مسندالیه تبدیل به‌مسند می‌شود.

۷ — با تصحیح و اضراب بوسیله نه. مانند: او شاعر است نه عالم یعنی او فقط شاعراست نه عالم.

۸ — با تصحیح و اضراب بوسیله «نه بلکه» مانند:

گفت جفت امشب عروسی میروی از نیاز خویش غایب میشوی

گفت نه بلکه امشب جان من میرسد خود از غریبی در وطن

(مثنوی دفتر سوم، ص ۵۰۶)

هوشنگ نیامد بلکه حسن آمد یعنی فقط حسن آمد. در این موارد «بلکه» در زبان گفتار حذف میشود مانند: هوشنگ نیامد حسن آمد.

یادآوری- ویژه‌سازی و قصر بوسیلهٔ تصحیح و اضراب از قصر بوسیله «فقط» و «همین» و «همین است و بس» و «اینست و بس» ضعیف‌تر است. زیرا فقط بعضی از امور را سلب می‌کند نه همه آنها را.

۹ — با همین و همان و هم — همین و همان و هم نیز گاهی موجب قصر می‌شوند، مانند: همین الان، همین کتاب، همان روز. «هم» در قدیم کار همان و همین را میکرده است و کلمات و گروههائی را مقصور و ویژه می‌ساخته است مانند:

«هم در شب»، «هم اندر زمان»، «هم اندر شتاب»، «هم از گرد راه» و غیره.

سواری بیامد هم اندر شتاب خروشان بنزدیک افراسیاب
(شاهنامه،ص ۱۳۲٤)

اگر همین و همان مسند شوند مسندالیه‌را قصر می کنند مانند: «هوشنگ همین است» و «محبوب من همان است» یعنی فقط اوست.

گاهی همین و همان با «نه‌چیز دیگر» یا عوامل دیگر قصر همراه می‌شوند و قصر مؤکد بوجود می‌آورند مانند دلخواه من همین است و بس همین را می‌خواهم نه چیز دیگر را

۱۰ — با یک و یکی و تنها مانند: یک‌امشبی و یک‌امروز و غیره.

یک‌امشبی که در آغوش شاهد شکرم گرم چو عود بر آتش نهند غم‌نخورم
(سعدی)

* * *

گاهی قصر بوسیله واژه‌های نفی(نه‌و مه) و تصحیح (بلکه و که و مترادفهای آن) نقض و تصحیح می‌شود و کلام افاده تعمیم و تأکید می‌نماید و ضمناً جمله یا کلمه‌ای که بعد از بلکه می‌آیدبه کلام قبل ازخود عطف‌می‌گرددو این عطف جنبهٔ تأکیدی نیز دارد. دراین موارد درجمله ممکنست واژه‌هائی بیاید که بر تأکید و تعمیم دلالت کنندیعنی‌واژه‌هائی‌از قبیل هرو همه و بسیاری‌وغیره: فقط تو کار نمی‌کنی بلکه همه مردم کار می کنند.

بی‌ادب تنها نه خود را داشت بد بلکه آتش بر همه آفاق زد
(مولوی)

این نوع جمله های تأکیدی و تعمیمی بیشتر با این گروهها ساخته می‌شوند: «نه تنها... بلکه»، «تنها نه... بلکه»، «تنها... نه... بلکه»، «نه... و بس... بلکه» و مانند آنها.

به کمند سر زلفت نه من افتادم وبس که بهر حلقهٔ زلف تو گرفتاری هست
(سعدی)

۱۱— با نه‌چیزدیگر— او شاعراست نه‌چیزدیگر، اوفقط شاعراست نه‌چیز دیگر. بنابراین «نه‌چیز دیگر» به کمک ادات دیگرهم قصر می کند و سبب تأکید می گردد.

۱۲ — باکلمات تعمیم‌گر مانند: در همه جهان، در بین همه و غیره مثال:

از مال جهان زکهنه و نو دارم پسری بنام خسرو
(ایرج)

یعنی فقط خسرو را دارم

۱۳ — با «وپس»- «وبس» به‌تنهائی و یا با این و همین سبب قصر می‌شود: مواردی را که این عنصر با این و همین می‌آید موجب قصر می‌گردد دیدیم اینک هنگامی که «وبس» به‌تنهائی باعث قصراست. دراین موارد این عنصر فقط درآخر جمله می‌آید دراین صورت می‌تواند همه اجزاء جمله را قصر کند:

مثال برای قصر مسندالیه: **حسن** آمد وبس.

مثال برای قصر فعل: حسن **آمد** وبس.

مثال برای قصر قید: حسن **سریع** آمد وبس.

مثال برای قصر مفعول رائی: حسن **اورا** دوست دارد و بس.

مثال برای قصر متمم حسن **به‌تهران رفت** و بس.

مثال برای قصر مسند فردوسی **شاعر** است وبس.

در این موارد آن جزء از اجزای جمله که مقصود است تکیه خاص قصر را داراست. مراد از تکیه قصر تلفظ کلمه است با آوائی بلندتر.

قصرجمله- قصر جمله چنانست که درجمله‌های کلی منفی و مثبت بعد از پیوندهای استثناء ازقبیل مگر، مگراینکه، الا، الا که، جز اینکه، به‌غیر ازآنکه، جمله‌ای می‌آیدکه از حکم مستثنی می‌شود. و از این جمله‌ها آنهائی که بعد از جملهٔ منفی و جملهٔ استفهامی انکاری می‌آیند تأکیدشان بیشتر است. مثال برای جمله‌های مؤکدی که بعد ازجملهٔ منفی می‌آیند:

و مناظره مکن الا که دانی خصم ضعیفست (منتخب قابوسنامه، به کوشش سعید نفیسی، ص ۱۶۷) یعنی فقط وقتی خصم ضعیف است مناظره کن.

اگر جمله‌هائی که با پیوندهای استثناء همراهند جنبهٔ اغراقی نیز داشته باشند یا به‌امری محال تعلیق شوند تأکیدشان بیشتر است مانند:

من مهرهٔ مهر تو نریزم الا که بریزد استخوانم
(سعدی)

من ازحکایت عشق‌توبس کنم هیهات مگر اجل که ببندد زبان گفتارم
(سعدی)

مثال برای جمله‌ای که بعد از جملهٔ مثبت می‌آید:

این دویدن اثر خوفست جملهٔ عالم می‌دوند الا دویدن هریکی مناسب حال او باشد (فیه‌مافیه، ص ۲۲۲).

والسلام نیز گاهی جمله را قصر می‌کند. مانند:

چون نیـابد حال پختـــه هیچ خـــام پس سخـــن کوتـــاه بایـد والسلام
(مولوی)

قصرمؤکد- قصر ممکن است با تأکید توأم باشدو تأکید قصر از این راهها صورت می‌گیرد:

۱ — آوردن دو عامل برای قصر مثال برای «یکی» و «وبس»:

فرستـاد شیرین به‌شیروی کس که اکنون یکی آرزوماند وبس
(فردوسی)

جمع شدن «فقط» و «یک»: او فقط یک‌آرزو دارد.

همراه آمدن «همین» و «وبس» که مثالهای آن را دیدیم.

اجتماع «همین... وبس» و «والسلام»:

ندارم دگر جز تو کس والسلام امیدم همین است و بس‌والسلام
(نزاری)

۲ — آوردن واژه‌های‌عام تأکیدهمراه قصر. ازاین قبیلندهیچ و هیچکس‌وغیره:

ره عقل جز پیچ بــر پیچ نیست بر عـارفان جــز خدا هیچ نیست
(بوستان، تصحیح علی‌یف، ص ۱۱۹)

تأکید بطور اخص

علاوه بر این طرق عام تأکید که برای بیشتر اقسام کلمه و گروه و جمله بکار می‌رود برای تأکید هر یک از اقسام کلمه طرق خاص دیگری وجود دارد که ما آنها را اینجا شرح می‌دهیم.

تأکید اسم- اسم از ایـن راههـا نیز تأکید می‌شود:

۱— بوسیلهٔ خود، خودم، خودت، شخصاً درامروز وبخود، بخویش، بنفسه، به‌تنهای تن، بتن‌خویش، بنفس خویش، بذات خویش در قدیم. اینگونه تأکیدها

که درعربی **تأکید معنوی** نامیده می‌شود برای دفع توهم مجاز است یعنی گوینده می‌خواهد بگوید حسن خودش آمد نه پسرش. مانند: من خودم آمدم، حسن خودش آمد، او شخصاً آمد. حافظ بخود نپوشید این خرقهٔ می آلود. که من بخویش نمودم صد اهتمام و نشد (حافظ).

اگر خداوند بتن خویش حرکت کند وتعجیل باشد ستوران بمانند (بیهقی، ص ٤٧٣، تصحیح دکتر فیاض و دکتر غنی).

«خود» ضمیر مشترکست و بقیه کلمات و گروهها (شخصاً، بتن خویش، بخود...) مترادف آن هستند اینها هم بی‌فاصله از اسم می‌آیند مانند آنچه دیدیم و هم با فاصله از آن مانند:

ستارگان علوی‌خواهی روشن باشند به‌تن خویش و خواهی نه (التفهیم، ص ٨٦).

و خورشید شاه که پادشاه ایشانست بیاورم که ایشان در جهان خود که باشند (سمک‌عیار، ص ١٨٤).

درقدیم گاهی بین مؤکد و مؤکد «را» می‌آمده است:

خادم را خود از ترس دم فروشده بود (سمک‌عیار، ج، ۲ ص ۱۲۹).

گاهی به کلمات واژهٔ مناسبی اضافه می‌شود و پیش از «خود» نیز حرف اضافه درمیآید. مانند: «من بگوش خودم» و «من به‌چشم خودم» در این عبارات:

من بگوش خودم شنیدم، من به‌چشم خودم دیدم، من خود به‌چشم خویشتن دیدم که جانم می‌رود (سعدی). در زبان محاوره امروز «خود» گاهی پیش از اسم و ضمیر هم می‌آید و به‌آن اضافه می‌شود مانند:

خود حسن گفت = حسن خودش گفت.

خود من او را دیدم = من خود او را دیدم = من خودم او را دیدم.

اضافه شدن خود به‌ضمایر پسوندی نیز از این قبیل می‌تواند باشد. مانند: خودم، خودت، خودش...

۲ ــ برای تأکید اسمها و ضمایر جمع کلماتی میآورند تا نشان داده شود که مفهوم جمع شامل همه افراد است نه شامل بعضی از آنها و در نحو زبان عربی آنرا **تأکید توهم عدم شمول** می‌گویند. این عناصر در فارسی خود بر چند قسم است:

الف- واژه‌هائی می‌آیند که بر کمال و کلیت دلالت می کنند مانند: همه، جمعاً، مجموعاً، پاک، کلا، یکی یکی، بکلی در زبان رسمی امروز و همه‌شون، همه‌تون، همه‌مون، پاکشون، پاکتون در فارسی محاوره. و تمامی، سراسر، یکایک، یک‌بیک، سربسر، سراپا، ز سر تا فرود، یکباره، یکبارگی، یک‌رهگی، بتمامه، علی‌التمام، بجمله، همه‌رهه، همواره، هموار درقدیم. اینها گاهی اسم را تأکید می‌کنند و گاهی فعل و جمله را و بندرت صفت را هم مؤکد می‌سازند مثال: ماهمه‌مون آمدیم، آنها همه آمدند.

حال خویش بتمامی با ایشان براند و اندازه بتمامی‌بدانست (بیهقی،ص ۵۰).

لشکر بجمله بازگشت (بیهقی،ص ۴۳).

ب- اعدادی که با «هر» می‌آیند مانند: آنها هردوشان آمدند، هرچهارتامون رفتیم.

ایشان هردو را بیرون آوردند (سمک‌عیار،ج ۲،ص ۳۱۹).

ایشان هرچهار خود را در میان طلایه افکندند (سمک‌عیار،ج ۴،ص ۱۱۲).

خریطنوس و هرنقالیس و طمروسیه هرچهاربنشستند (دارابنامه‌طرسوسی،ص ۲۳۰،ج ۱).

ج- بعضی از واژه‌هائیکه با هر و هیچ می‌آیند مانند: هرکدام، هیچکدام، هریک، هیچیک و غیره.مانند: آنها هرکدامشون مردی هستند. آن‌ها هیچکدام نیامدند. آنها هیچکدومشون نیامدند.

د- بوسیله دو صفت متضاد مانند: بزرگ و کوچک، خرد و کلان، وضیع و شریف.این عناصر یا بی‌واسطه می‌آیند. مانند: مردم کوچک و بزرگ آمدند.

و چون خبر وفات او منتشر شد عوام شهر دست برآوردند و حشم او را وضیع و شریف، خرد و بزرگ پایمال قتل و نکال گردانیدند (ترجمهٔ تاریخ یمینی،ص ۸۲، چاپ بنگاه ترجمه و نشر کتاب).

بدان آمده‌ام تا خطرش بگیریم و زن و مرد این جزیره را به‌قهر به‌ملکوت برم و ترا و نیاز ترا خرد و بزرگ هر که هست (دارابنامهٔ طرسوسی،ص ۲۳۴،ج ۱).

و یا با «از» و «اعم از» می‌آیند مانند: مردم از کوچک و بزرگ جمع شدند. یا مردم اعم از کوچک و بزرگ جمع شدند.

و یا با «چه... چه» می‌آیند مانند: مردم چه بزرگ و چه کوچک آنجا جمع

شدند.

همه کس طالب یارند چه هشیار وچه مست
همه جا خانهٔ عشقست چه مسجد چه کنشت
(حافظ،ص ٤٥٦)

از این رباط دو در چون ضرورتست رحیل
رواق و طاق معیشت چه سربلند و چه پست
(حافظ،ص ٥٦)

از غیر کلمات متضاد و با «از» مانند: همه از مور و ملخ جمع شدند.

ز هر گونه از مرغ و از چارپای خورش کرده آورد یکیک بجای
(شاهنامهٔ بروخیم، ص ٤٣١)

در مورد تأکید با خود وهمه وهردو وهرسه... این قواعد کلی را می‌توان بدست داد:

الف- امروز در محاوره به‌آخر اینها ضمایر متصل می‌چسبانند مانند: آنها خودشون آمدند. آنها همه‌شون آمدند. هردومون رفتیم .شما خودتون گفتید. من خودم گفتم. آنها پاکشون آمدند. آنها یکیکشون خوابیدند.

ب- گاهی بین اینها و کلمهٔ تأکید شده فاصله‌ای می‌افتد مانند: من دیروز خودم رفتم. آنها دیروز همه‌شون رفتند. آنها امروز هرچهارتاشون می‌آیند.

باز رها کردیم او را و کسان او را همگان(کشف‌الاسرار،ج ۷،ص ۱۳٤)

ستارگان علوی خواهی روشن باشند بتن خویش و خواهی نه (التفهیم،ص ٨٦)

نه خود را بر آتش بخود میزنم که زنجیر شوقست در گردنم
(بوستان،چاپ معرفت، ص ۲۳۷)

ج- گاهی اینها پیش‌از اسمی که تأکید شده‌است می‌آیند و به‌آن اضافه می‌شوند مانند: همهٔ آنها آمدند. خود او گفت. هردو آنها آمدند. آنگاه خود من به‌چه‌سبب این خیانت اندیشم. (منتخب کلیله،ص ۱۲۰، چاپ قریب)

د- گاهی در این حالت بجای اسم ضمیر می‌آید: همه‌شان آمدند. خودش گفت. هردوشان‌آمدند.

این کلمات اگر بعد از اسم بیایند از لحاظ نحوی می‌توان برای آنها دو نقش

قائل شد: یکی نقش تأکیدی که خود نوعی همسانی است یعنی همنقش با اسم تأکید شده است. یعنی اگر آن اسم مسندالیه باشد کلمات تأکیدی نیز مسند الیهند و اگر مفعول باشد آن‌ها نیز مفعولند و این توجیه از لحاظ معنائی مناسب است. دیگر نقش قیدی زیرا بسیاری از این واژه‌ها و گروهها ساختمان قیدی نیز دارند مانند: شخصاً، بخود، بنفس خویش، بجمله، پاک، سربسر و غیره. در این صورت شبیه به‌قیود **حالتند** که هم وصف کنندهٔ اسمند و هم قید فعل.

یادآوری- کدام، یکی، هر کس، هریک و مانند آنها در فارسی امروز دارای تمام ویژگی‌های خود و همه و هردو و هرسه و مانند آنها می‌باشند مانند: آنها هر کدامشان آمدند خوابیدند. هر کدام آنها آمدند خوابیدند، آنها هیچکدامشان نیامدند.

۳ ــ عطف کردن اسمهای متضاد مانند: دار و ندار من، سود و زیان من، از سیاهی زغال تا سپیدی نمک.

ای لب و رویت زیان و سود من   روی و مویت مقصد و بهبود من

(عطار)

٤ ــ بکار بردن بعضی از واژه‌ها مانند هر و همه و مترادفهای آن با اسم مانند: همه کس، هر کس، هرشهر، هرجا، هرروز، همه‌روز. هرشب.

٥ ــ بکار بردن پیوندهای تخصیص ــ این پیوندها عبارتند از: بخصوص، مخصوصاً، بویژه در حال حاضر و بتخصیص و علی‌الخصوص وغیره در قدیم. مثال: همه مخصوصاً، احمد شما را دوست دارند.

رقص بر شعر تر و نالهٔ نی خوش باشد

خاصه رقصی که در آن دست نگاری گیرند

(حافظ)

٦ ــ بکاربردن پیوند حتی‌ومترادفهای‌آن ــ همه‌آمدند حتی بچه‌ها. هیچکس حتی یکنفر هم او را قبول ندارد. گاهی معطوف علیه حتی حذف می‌شود مانند: «حتی یک‌نفر هم او را قبول ندارد» به‌جای «هیچکس حتی یکنفر هم او را قبول ندارد.»

٧ ــ صفات تفضیلی ــ صفات تفضیلی اسم را تأکید می کنند مانند: سخنهای شیرینتر از قند. روز خوشتر.

۸ – صفات عالـی نیز از وسایل مهم تأکید اسمست و تأکید آن از صفت تفضیلی بیشتر است‌مانند: بهترین مردم، بزرگترین‌ساختمانها. با شتاب هرچه تمامتر.

یـادآوریـ اگر متمم صفت تفضیلی همه یا همه مردم و همه‌کس و همه چیز و غیره باشد صفت تفضیلی بمعنی صفت عالی است و تأکید آن از صفت عالی نیز بیشتر است مانند: بهتر از همه، زیباتر از هرچیز، برتر از کون و مکان.

گروهها و واژه‌های تفضیلی و عالی گاهی قید می‌شوند در این صورت فعل را تأکید می‌کنند نه اسم را مانند: زودتر آمد، بهتر درس خواند، هرچه زودتر حرکت کن، با سرعت هرچه تمامتر راه افتاد.

۹ – بعضی از جمله‌های وصفی بخصوص آنهائی‌که بر مبالغه و عظمت و کثرت دلالت میکنند مـانند: آنکـه بسیار زیبا بود به‌اینجا آمد. مردی‌که بسیار بزرگوار است دوست منست.

تأکید ضمیرـ طرقـی کـه بـرای تـأکید اسم گفـتیم بیشتر بـرای ضمیر هم صادقست ولی علاوه بر اینها طرق خاص دیگری هم برای تأکید ضمیر وجود دارد که بآنها باید توجه کرد از این قبیل است:

۱ – درقـدیم گاهی بـا ضمیر متصل ضمیر منفصل را تأکید میکرده‌اند:

تـا تـو بیمار هــوای نفس بـاشی مر تـرا

بایدت بر خاک خواری خفت و بستر داشتن

(سنائی،ص ۲۰۲)

که «ت» در بایدت تأکید «تو» در «مرترا» است.

۲ – ضمایر مشترک در فارسی محاوره امروز بوسیلهٔ ضمایر متصل تأکید می‌شوند مانند خودت، خودش، خودم.

۳ – گاهی ضمیر منفصل بوسیلهٔ ضمیر متصل تأکید می‌شود مانند: «من کارم خوب است»

تأکید صفتـ صفات بیانـی عـلاوه بر آنچه دیـدیم از این راهها نیز تأکید می‌شوند:

۱ – با تبدیل کردن آن به‌صفت تفضیلی مانند: خوشتر، زیباتر.

۲ – با تبدیل کـردن آن به‌صفت عـالی تأکیدش بیشتر می‌شود مانند: بزرگترین، مهمترین.

۳ — «شده» وقتی به‌آخر اسم مفعول اضافه شود آن را تأکید می کند و **اسم مفعول مؤکد** می‌سازد. مانند: کشته شده و دیده شده و گرفته شده بجای کشته و دیده و گرفته.

٤ — گاهی اسم مصدر برای تأکید کار صفت را میکند مانند: او سلامت است، ظرفیت تکمیل است که بکار رفتن سلامت بجای سالم و تکمیل بجای کامل جنبهٔ تأکیدی دارد.

٥ — صفات عددی را با کلماتی خاص از قبیل: تا، عدد، نفر، فروند، اصله، قطعه، قبضه، تخته و غیره تأکید می کنند و دربارهٔ آن توضیح می‌دهند مانند: دو عدد کتاب، سه‌تا نان، چهارنفر آدم، سه اصله درخت، چهارقبضه تفنگ.

٦ — گاهی صفات و قیود «چنان» و «چنین» بوسیله «آن» و « این» تأکید می‌شوند مانند «آنچنان» و «اینچنین».

۷- با پسوند نسبت به آخر صفات مانند مصنوعی، قدیمی و معمولی.

تأکیدقیدـ مواردی که برای تأکیدصفت گفته‌شد برای قیدهائی که باصفت بیانی مشترکند نیز صادقست از قبیل تفضیلی و عالی کردن قید و یا بکار بردن اسم به جای قید مانند: زودتر آمد، هرچه زودتر حرکت کن، اوسلامت رسید.

علاوه بر این بعضی از اینگونه قیدها را امروز در گذشته و حال با «به» و «از» تأکید می کنند مانند: بناچار و بناگاه و بناحق و بناروا در امروز و بناگهان و از ناگهان و از ناگه و بیکباره و دهها مانند آن در گذشته.

همچنین قید و گروههای قیدی را گاهی با «هم» تأکید و قصر می کنند مانند: هم امروز، هم اینجا، هم‌اکنون. در قدیم این شیوه بیشتر معمول بوده است مانند «هم درشتاب» و «هم درحال» و «هم اندر زمان». امروز به‌جای هم بیشتر همین بکار می‌بریم مانند «در همان شب» به‌جای «هم درآن شب».

در قدیم افزودن پسوندهای قیدساز از قبیل «وار» به‌قیودی که احتیاجی به آن نداشته‌اند مفید معنی تأکید بوده است مانند: زاروار، گستاخ‌وار، مست‌وار به جای زار و گستاخ و مست.

نباید که بر دست او زاروار   شود کشته گرگین در این کارزار

(فردوسی)

می‌فتـی اینسو و آنسو مست‌وار ای تـو زینسو نیستت آنسو گذار
(مثنوی دفتر سوم، ص ٤١٥، چاپ بروخیم)

چون شب درآمد گستاخ وار درشدند و بار خواستند (اسکندرنامه)

که زار و گستاخ و مست بدون «وار» نیز به‌صورت قید بکار می‌روند مانند:

گرچه می‌گفت کـه زارت بکشم میدیـدم
که نهانش نظری با من دلسوخته بود
(حافظ)

مست بگذشت و نظر بر من درویش انداخت
گفت کای چشم و چراغ همه شیرین سخنان
(حافظ)

صدبار و هزار بار و چند و چه (به‌معنی چقدر) در امروز و چون در قدیم از قیدهای تعجب و مقدار بوده‌اند و سبب تأکید قیدهای دیگر می‌شده‌اند:

چه خوش گفت زالی بفرزند خویش چـو دیـدش پلنگ‌افکـن و پیلتـن
(سعدی)

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوشست
عاقـلان دیوانـه گـردنـد از پـی زنجیـر مـا
(حافظ، ص ۹۰)

گل ارچه سخت نیکو بود و پر بـار رخ رامیـن نکـوتـر بـود صد بـار
(ویس و رامین، ص ۱۰۸، تصحیح مینوی)

گاهی قیدهای تأکیدی خود مؤکدند.

هر کـه چـون بی‌بصـران صحبت دونـان طلبد
سخت بسیـار بلاهـا کشد از بی‌بصـران
(سنائی، ص ۲۳٦)

نیک بسیار در خطر افتی (دارابنامهٔ طرسوسی، ص ۸۰)

نیک بسیار بگفتیم در این باب سخن و اندکی بیش نگفتیم هنوز از بسیار
(حافظ، ص ۱۷۱)

چندبار دیدم که برنشست روزهای سخت صعب سرد وبرف نیک قوی و آنجا رفت و شکار کرد (بیهقی، به‌نقل از سبک‌شناسی، ص ٤۲۸، ج ۱)

و سوی باکالیجار نامه‌ای بود دراین باب سخت نیکو بغایت (بیهقی، نقل از سبک‌شناسی).

تأکید فعل

علاوه بر موارد عام تأکید، فعل را با این وسایل نیز می‌توان تأکید کرد:

۱ — درقدیم با پیشوند «به» که گاهی بر تأکید دلالت می‌کرده است:

اما درمیانه کاری بزرگ شده بود نیکو بنشنود وقضا چنین بود (بیهقی، ص ۶۲، س ۹)

۲ — باکه و تکرار مانند: رفتم که رفتم.

۳ — با همی و می درقدیم — همی و می درقدیم گاهی بر تأکید دلالت می‌کرده است بخصوص وقتیکه با فعل امر می‌آمده است:

نه همانا که جهان قدر تو دانست همی لاجرم نزد خردمند ندارد مقدار
(فرخی، چاپ خطیب رهبر، ص ۱۹)

میفکن برصف رندان نظری بهترازاین بر درمیکده میکن گذری بهتر ازاین
(حافظ)

٤ — بوسیلهٔ قیود و گروههای قیدی تفضیلی و عالی مانند: بهتر کار کرد، شدیدتر حمله برد، به‌بهترین وجهی کار میکند، هرچه سریعتر حرکت کن.

٤ — بوسیلهٔ قیود و گروههای قیدیئی که برکمال وکلیت و دوام دلالت می‌کنند مانند همیشه، دائم، همه‌جا و غیره.

٥ — با قیدهای پیشوندی — قیدهای پیشوندی، فرا، فرو، بر، در، فراز و غیره گاهی بر تأکید دلالت می‌کرده‌اند و معنی دیگری جز تأکید نداشته‌اند.

مانند فروکوفت پیری پسر را به‌چوب (سعدی) یا مانند برشمردن، در رسیدن، درایستادن.

٦ — بوسیلهٔ قیدهائی که ازکلمات مکرر ساخته می‌شوند و بر استمرار وادامه دلالت می‌کنند مانند: پدر بر پدر، دوزخ دوزخ، کشتی کشتی و عمان عمان:

می‌رفتم و خون دل به راهم می‌ریخت

دوزخ دوزخ شرر ز آهم می‌ریخت

می ده به‌من ای ترک صنم کشتی کشتی
تا زایدم از طبع گهر عمان عمان

۷ — از میان افعال، امر و نهی و فعل تأکیدی بخودی‌خود مؤکدند مانند: مده ای طبیب پندم که دوا نمی‌پذیرم (سعدی) «برود خانه».

فعل تأکیدی «برود» اگر با «باید» همراه بیاید تأکیدش بیشتر است مانند: باید برود.

۸ — به‌وسیلهٔ قسم که در فارسی خود نوعی گروه قیدیست مانند: بخدا، به جان تو. بخدا که گر بمیرم ز تو دست برنگیرم. به‌خاکپای تو کانهم عظیم سوگندیست.

۹ — بوسیلهٔ بعضی از مفعول مطلقها — درقدیم بعضی از مفعول مطلقهای نوعی صفاتی داشته‌اند که بر تأکید دلالت می کرده‌اند و موجب مؤکدشدن فعل میگردیده‌اند. موصوف این صفتها غالباً مصدر و همریشهٔ فعل بوده است و گروه قیدی بشمار میرفته است مانند:

حقا که او را عذاب کنم عذابی سخت (کشف‌الاسرار، ج ۷، ص ۱۹۹)

در فارسی امروز مفعول مطلق به‌شیوه‌ای که در قدیم دیدیم استعمال نمی‌شود بلکه با چه بکار می‌رود مانند: رفت اما چه رفتنی.

۱۰ — با فاصله افتادن بین «نه» و فعل درقدیم: هرکه را خانه نئین‌است بازی نه این است (سعدی)

نه هرکه چهره برافروخت دلبری داند نه هرکه آینه دارد سکندری داند
(حافظ)

۱۱ — بکاربردن مضارع به‌جای امرونهی بخصوص اگر با واژه‌ها و اصوات تنبیه و تحذیر مانند «مبادا» و «تا» و «نگرتا» و «هان» همراه شد. اینها را می‌توان امر یا نهی مؤکد نامید مانند: «مبادا به‌جنگل بروی» یعنی به‌جنگل نرو. همین امروز بری آنجاها

تا تطاول نپسندی و تکبر نکنی
که خدا را چو تو در ملک بسی جانورند
(سعدی)

نگرتا نگردی بگرد دروغ (فردوسی).

هان تا سپر نیفکنی از حملهٔ فصیح کان را بجز مبالغه مستعار نیست (سعدی)

۱۲ — جمله های پیروی که فعل و جمله را تأکید می کنند. اینگونه جمله ها ممکنست با هرچه، آنقدر که، هرقدر که، از آنگونه که، چنان که، بطوری... که، تا جائی که، خواهی نخواهی، چه... چه و غیره همراه باشند. مثال:

گرچه وصالش نه بکوشش دهند هر قدر ای دل که توانی بکوش
(حافظ، ص ۱۹۲)

مکن عتاب از این بیش و جور بردل‌ما مکن هرآنچه توانی که جای آن‌داری
(حافظ، ص ۳۱۰)

که فردات از آنگونه سازم خورش کزو باشدت سربسر پرورش
(فردوسی)

که البته بعضی از موارد فوق در حکم وصفند مانند شماره‌های ۳، ٤، ٥، ٦، ۱۱

تأکید صوت

شیوه‌های اختصاصی تأکید صوت عبارتند از:

یکی با پسوند «ا» مانند ـ دریغا، دردا، خوشا.

دیگر با «ای» مانند ـ ایدریغ، ایداد، ایخوش.

سوم با «ای» و «ا» مانند ـ ایدریغا مرغ کارزان یافتم (مولوی)

طرق خاص تأکید وابسته‌ساز (حرف اضافه)

وابسته‌ساز (حرف اضافه) امروز بیشتر بوسیلهٔ اسم مکسور تأکید می‌شود یعنی اسمی که بعد از وابسته‌ساز می‌آید و گروه وابسته‌ساز می‌سازد مانند بوسیلهٔ، بسبب، به‌علت، ازواسطه، مثال:

بوسیله هواپیما رفت. تنم ازواسطه دوری دلبر بگداخت (حافظ)

این گروهها غالباً جانشین وابسته‌سازهائی می‌شوند که معنی آنها ضعیف شده و نیاز به‌تقویت معنی دارند مانند: به‌منظور و به‌علت به‌جای برای و از: او برای خرید ببازار رفت، او بمنظور خرید ببازار رفت.

طرق خاص تأکید پیوند از اینقرار است:

۱ — بوسیلهٔ «که» مانند: اگر که، مگر که، چونکه، هرچند که، الا که، یا

که، چنانچون بجای اگر، مگر، چون، هرچند، الا، یا.

۲ — بوسیلهٔ «اینکه» مانند: یا اینکه، مگر اینکه، الا اینکه، تا اینکه بجای یا، مگر، الا و تا.

تأکید جمله

چون فعل رکن اصلی جمله است بنابر این طرقی که برای تأکید فعل گفته شد برای تأکید جمله نیز صادقست ولی علاوه بر آنها از این وسایل نیز می‌توان برای تأکید جمله بهره جست:

۱- قیدهای خاص تأکید جمله — این قیدها عبارتند از: البته، براستی، بی‌شبهه، بی‌چون‌وچرا، درست، آخر، بعینه، عینا، ناچار، گوئی در امروز و همانا، به‌درستی، راست، درست و راست، بکل‌الوجوه، توگفتی، مانا وغیره درگذشته مثال:

امشب براستی شب ما روز روشن است (سعدی)

جهان پیمانه را ماند بعینه (خاقانی)

این قیدها و گروههای قیدی برای تأکید جملهٔ منفی بکار می‌روند: هرگز، هیچ، بهیچ وجه وغیره درعصر ما وایچ، پرگس، پرگست، بهیچ تأویل، بهیچ روی، حاشا، حاشا که، هیهات ومانند آنها در قدیم. همچنین قیدهای مؤکدی که جانشین جمله می‌شوند مانند: آری‌آری، نه‌نه، نی‌نی، هرگز.

۲- تأکید بوسیلهٔ صوت — اصوات بر احساسات شدید دلالت می‌کنند بنابراین اکثر جنبهٔ تأکیدی دارند بخصوص این اصوات:

الف — اصوات تحذیر مانند، مبادا، الامان، الحذر در امروز و هان و هین و زنهار و مانند آنها در قدیم.

ب — اصوات تحسین مانند: آفرین، به‌به و مانند آنها در زمان ما و زه، زهی، خهی، حبذا، فری، فریش، لوحش‌الله، عفاک‌الله و غیره در گذشته.

ج — اصوات تعجب و شگفت مانند: عجب، وه، شگفتا، زهی و غیره.

د — اصوات مخالفت و انکار مانند: نه، هرگز، حاشا، استغفرالله، نعوذبالله، سبحان‌الله، پرگس، پرگست و هیهات و غیره.

بنابراین جمله‌ای که با اصوات می‌آید مؤکد است مانند:

حاشا که من به‌موسم گل ترک می کنم — من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم
(حافظ)

۳ـ باید و لازمست و غیره. این فعلها و گروههای فعلی نیز جمله را تأکید می کنند مانند: باید رفت، باید نشست، باید برود.

۴ـ با استفهام انکاری — گاهی سخن منفی را بصورت استفهام می‌آورند مانند:

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد — چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا
(حافظ)

یعنی هرگز و البته چراغ مرده مثل آفتاب نیست.

استفهام انکاری از نفی تأکیدش بسیار بیشتر است بنابراین یکی از راههای مؤثر تأکید جمله منفی آنست که آنرا به‌صورت استفهام انکاری بیاوریم.

گاهی استفهام انکاری وقتی که با قیدهای آخر و پرگس و هیهات و استغفرالله و عفاك‌الله و غیره بیاید مؤکدتر می‌شود و تأکید کلام به‌اوج خود می‌رسد:

مهر از تو توان برید هیهات — کس برتو توان‌گزید حاشاك
(کلیات سعدی، ۶۳۹)

یکی گفتش آخر چه خسبی چو زن — بسر پنجهٔ آهنینش بزن
(کلیات سعدی، ص ۲۳۰)

گاهی استفهام انکاری با باید تأکید می‌شود:

ترا دایه گر مرغ باشد همی — پس این پهلوانی چه باید همی
(شاهنامه، ص ۱۳۶)

گاهی استفهام انکاری معادل نهی است و در این صورت تأکید آن بیشتر است از اینرو با فعل امر یا نهی دیگر همنشین می گردد.

مبین بسیب زنخدان که‌چاه در راهست — کجا همی روی ایدل بدین‌شتاب کجا
(حافظ)

۵ـ ندا — جمله های ندائی اگر بر هیجان و احساس تند دلالت‌کنند یا تشویق و استغاثه و دادخواهی‌و اغراء و اظهار تحسر و مانند آنها را برسانند کلامی تأکیدی بشمار می‌روند مانند:

زینهار ای دوستان جان من و جان شما. خدایا بدادم برس (استغاثه و

دادخواهی).

ندا در شعر فارسی و عربی غالباً با ادات تنبیه و تحذیر از قبیل الا و هان همراهست و در این حال تأکید آن بیشتر است مانند:

الا یاایهاالساقی ادرکاساً و ناولها...

الا ای خردمند پاکیزه خوی	خردمند نشنیده کس عیبجوی

(سعدی)

۶- جمله‌هائی که با این پیوندها (حرف ربط) و گروههای پیوندی و قیود پیوندی به‌هم مربوط می‌شوند جنبه تأکیدی دارند.

همچنین، نیز هم... هم، نه... نه، یا... یا، نه‌تنها... بلکه، نه... پس، نه تنها... پس.

نه بر اشتری سوارم نه چو خر بزیر بارم.

هم می‌آید هم می‌رود.

دردم از یارست و درمان نیز هم.

۷- جمله‌هائی که در آنها اغراق یا مبالغه یا غلو بکار رفته است:

فرو شد به‌ماهی و بر شد به‌ماه	بن نیزه و قبهٔ بارگاه

(فردوسی)

شود کوه آهن چو دریای آب	اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی)

بعضی از موارد فوق از اقسام وصفند از آن جمله‌اند شماره‌های ۱ و ۳ و ٤.

برای دیدن موارد دیگر تأکید جمله به‌مقالهٔ «جمله‌های تأکیدی در زبان و ادب فارسی» رجوع کنید به‌مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱، سال ۲۲، بهار ١٣٥٤.

فصل چهارم

تشبیه و استعاره در زبان فارسی

۱ـ ساختمان تشبیه

ارکان تشبیه

تشبیه مانند کردن دو چیز است به‌یکدیگر. از آن دو آنچه را تشبیه می کنیم مشبه می‌نامند و آنچه به‌آن تشبیه می‌شود مشبه‌به نام دارد. اینها دو رکن اصلی تشبیهند که ذکرشان در کلام واجب است مانند گل رو و باغ جهان که مثلا رو مشبه وگل مشبه‌به است.

تشبیه دو رکن دیگر نیز دارد که ذکرشان در سخن واجب نیست. یکی ادات تشبیه است و آن کلمات یا گروههائی است که بر تشبیه دلالت می کنند مانند چون، مثل ،بکردار، پنداری، می‌ماند و غیره. دیگر وجه شبه است یعنی امری که بین مشبه و مشبه‌به مشترک است مانند لطافت و زیبائی در تشبیه رو به گل. پس اگر بخواهیم چهار رکن تشبیه را در کلام بیاوریم مثال ما چنین می‌شود.

روی او در لطافت مانند گل است.

هوا گشت چون روی زنگی سیاه (شاهنامه، ص ۹۹۸/۶۵۲، چاپ بروخیم)

ادات تشبیه از نظر دستوری

ادات تشبیه در فارسی کلمات یا گروههائی هستند که بر تشبیه و همانندی دلالت می کنند و عبارتند از: مانند، ماننده، چون، مثل، همچون، چنانچون، چنان، چنان کجا، بکردار و بسیاری دیگر. پیشینیان تشبیه بدون ادات را تشبیه مؤکد و تشبیه با ادات را تشبیه مرسل یا صریح نامیده‌اند.

ادات تشبیه از لحاظ دستوری ممکن است در شمار این قسم کلمات باشد:

حرف اضافه (وابسته‌ساز)، پیوند (حرف ربط)، اسم، صفت، فعل، قید[1] و پسوند که ما اینک هریک از آن‌ها را شرح می‌دهیم:

حرف اضافه (وابسته‌ساز) — بعضی از حروف اضافه (وابسته‌سازها) برمشابهت دلالت می‌کنند و ادات تشبیه می‌شوند و عبارتند از چون، همچون، چنان، همچنان، ایدون، به، چنانچون، ایدون چو:

مثال برای اینگونه کلمات در شعر:

چون مزاج زشت او تبدیل یافت رفت زشتی و رخش چون شمع تافت
(دفتر سوم مثنوی، ص ۳۸۰، چاپ بروخیم)

همه لشکر طوس با این سپاه چو گاو سپید است و موی سیاه
(شاهنامه، ص ۹۳۱/۱۰۷۶[2]، چاپ بروخیم)

همچو گلبرگ طری هست وجود تولطیف همچوسروچمن خلد سراپای تو خوش
(حافظ، ص ۱۹۴، تصحیح قزوینی)

پسر بد مر او را یکی خوبروی هنرمند و همچون پدر نامجوی
(شاهنامه، ج ۱، ص ۱۴)

چه خوری چیزی کز خوردن آن‌چیزترا نی چنان سرو نماید به‌نظر سرو چو نی
(سنائی، ادات[3])

نشستند زاغان به‌بالینشان چنان دایگان سیه معجران
(منوچهری، ص ۶۷، تصحیح دبیرسیاقی، سال ۱۳۳۸)

وانگه که فرو بارد باران به‌قوت گیرد شمر آب دگر صورت و آثار
گردد شمر ایدون چو یکی دام کبوتر دیدار ز یک حلقه بسی سیمین‌منقار
(منوچهری)

۱. ممکن است بجای هریك ازکلمات یاد شده گروه واژه یا گروه بیاید. گروه یا گروه واژه را پس از این تعریف خواهیم کرد.

۲. عدد طرف چپ در این موارد شمارهٔ صفحه و عدد طرف راست شمارهٔ سطر کتاب است. ضمناً مشخصات کتابهائی‌که در این فصل میآید همان است که بار اول به آن اشاره می‌شود.

۳. بعضی از مثالهای این فصل از کتاب «ادات تشبیه» دکتر سید محمود نشاط گرفته شده است. اینگونه مثالها را باکلمهٔ «ادات» پس از نام شاعر مشخص کرده‌ایم. درآن کتاب ادات تشبیه به‌ترتیب حروف الفبا مورد بحث قرار گرفته است ولی ما آنها را از لحاظ دستوری طبقه‌بندی و مطالعه کرده‌ایم و کار ما همانطورکه گفتیم بیشتر برپایهٔ اشعار حافظ و فردوسی و سعدی و نظامی است ضمناً در این کتاب مطالبی هست که درآنجا نیست و برعکس.

برگهای رز چون پای خشنساران رزکواران همه ایدون رخ بیماران
(منوچهری، ص ۱۳۷، چاپ دبیرسیاقی، سال ۱۳۳۸، شمسی، ادات)

گهرت بد بد با سوی گهر گشتی همچنان مادر خود بارآور گشتی
(منوچهری، ادات، ص ٤٩)

پدید آمد هلال از جانب کوه به‌سان زعفران آلوده مجن
چنانچون دو سر از هم بازکرده ز زر مغربی دست آور نجن
(منوچهری، ص ٦٤)

حروف اضافه تشبیهی با اسم پس از خود یا گروه قیدی[1] می‌سازند مانند بیشتر مثالهائی که دیدیم یا گروه وصفی مانند آنچه در این بیت است:

در زلف‌چون کمندش ای‌دل‌مپیچ کانجا سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت
(حافظ، ص ٦٥)

گروههای اضافی که به‌عنوان ادات تشبیه بکار می‌روند بیشتر از یک حرف اضافه (وابسته‌ساز) و یک اسم ساخته می‌شوند که آن اسم غالباً به‌مشبه‌به اضافه می‌شود. اینهاعبارتنداز به کردار، برگونهٔ، به‌سان، برسان، به‌مانند، به کرداره، برمثال:

به کردار باران ز ابر سیاه ببارید تیر اندر آن رزمگاه
(شاهنامه ١٢١٦/١٤٧٨)

درآورد هومان بسی پیش طوس جهان کرد بر گونهٔ آبنوس
(شاهنامه، ٩٥١/١٤٢٦)

سوی مهتر آمد به‌سان پری نهانش بیاموخت افسونگری
(شاهنامه، ج ۱، ص ۵۰، س ۲۰۵)

همی رفت از آنگونه برسان شیر نهنگی به‌چنگ اژدهائی به‌زیر
(شاهنامه، ١٧٦٨/١٩٧)

سپاهی به‌مانند دریای آب نهنگ سپه بود افراسیاب
(شاهنامه)

جدی هم به کرداره چشم رنگی سها هم به کرداره چشم نملی
(منوچهری، ص ١٤٢، ادات)

۱. مراد ازگروه دوکلمه یا بیشتر است که بی‌آنکه ترکیب شوند یا جمله بوجودآورند وظیفهٔ دستوری یکی از اقسام‌کلمه را انجام دهند یعنی مثلاً کارقید. اسم و حرف اضافه را بکنند مانند به‌منظور اینکه (به‌معنی تا) که گروه پیوندی است و به‌کردار و به‌مانند که گروه اضافی است.

و این هفت فلک بر مثال چرخ گرد او همی گردد.

(ترجمهٔ تفسیر طبری، ج ۱، ص ۱۶، س ۱۷، تصحیح یغمائی)

بعضی از صفتها و اسمهائی که کار ادات تشبیه را می کنند معادل حرف اضافه یا گروه حرف اضافی هستند. از آن قبیلند: مانند، مثل، مانندهٔ، رنگ، همرنگ، شبیه، نظیر.

بعضی از این کلمات را می‌توان با «به» حرف اضافه هم بکار برد مانند به مثل، به‌مانند[1]، به‌رنگ.

مثال برای اینگونه کلمات بدون حرف اضافه در شعر:

درسینه دلش ز نازکی بتوان دید مانندهٔ سنگ خاره در آب زلال

(حافظ، ص ۳۸۰)

زمین را ز خون رنگ دیبا کنم ز بالای بدخواه پهنا کنم

(فردوسی، ۱۲۹۵/٤٦١)

صحرا گوئی که خورنق شده است بستان همرنگ ستبرق شده است

(منوچهری، ادات)

سم اسب در دشت مانند ماهی شده ماه بر چرخ مانند نعلی

(منوچهری، ص ۱٤۲، ادات)

علاوه بر اسمهای معادل حرف اضافه‌ای که به آنها اشاره کردیم این اسمها نیزگاهی برای رساندن معنی تشبیه بکار می‌روند و می‌توان آنها را در شمار ادات تشبیه آورد. اینها عبارتند از: رشک، غیرت، عین، نسخه بدل، نمونهٔ، عطف بیان، رقیب‌ومانند آنها. تشبیه دراین موارد با تأکید و اغراق توأم است بنابراین اینگونه ادات را می‌توان ادات تأکیدی و اغراقی نامید:

شاهدی‌در لطف‌و پاکی‌رشک‌آب زندگی دلبری درحسن وخوبی غیرت ماه تمام

(حافظ، ص ۲۱۰)

گفت که ای نسخه بدل از پری جلد سوم از قمر و مشتری

عطف بیان از گل و سرو و سمن جملهٔ تأکید ز باغ و چمن

(ایرج‌میرزا)

روی او عین گلبرگ است، تو رقیب گلهائی.

۱. برگ گل سپید به مانند عبقری برگ گل دو رنگ به کردار جعفری

(منوچهری، ادات، ص ۲۵)

رنگ در این بیت اسمی است که معادل وابسته‌ساز (حرف اضافه) نیست ولی بر تشبیه دلالت می‌کند:

اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار
طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد
(حافظ، ص ۹۰)

صفتـ کلمهٔ شبیه، که از ادات تشبیه است گاهی در جمله کار صفت را می‌کند منتهی صفتی که مکمل فعل ناقص[1] است مانند روی او به‌گل شبیه است.

مشبه‌به بلافاصله بعد از ادات تشبیه می‌آید و وقتی این ادات اسم یا صفت یا گروه حرف اضافی باشند مشبه‌به به‌صورت مضاف‌الیه یا متمم آنهاست، مثال: او رشک **پری** است (مضاف‌الیه)، او نسخهٔ بدل از **پری** است (متمم)، او جلد دوم **فرشته** است (مضاف‌الیه)، بکردار **باد** (مضاف‌الیه).

مشبه‌به با حرف سیاه مشخص شده است.

پیوند (حرف ربط) — چون، چو، که، چنان که[2]، چنانچون، چونانچون، ایدون چن، همچون که، زانسان که، مانا که، مانند آن که، مثل آن که، همانطور که. که همه باهم تقریباً مترادفند از پیوندها و گروههای پیوندی بشمار می‌روند و گاهی کار ادات تشبیه را می‌کنند و دو جمله را به‌یکدیگر تشبیه می‌نمایند. «که» به معنی «زیرا که» نیز چنین است. مثال:

تن سیمینش می‌غلطید در آب چو غلطد قاقمی بر روی سنجاب
(نظامی)

سینه نتوان خانهٔ ام‌الخبائث ساختن چون بصر نتوان فدای ام‌غیلان‌داشتن
(خاقانی)

مکن با بدان نیکی ای نیکبخت که در شوره نادان نشاند درخت
(بوستان، ص ۱۴۴/۹، تصحیح علی‌یف)

۱. مراد از فعل‌های ناقص افعالی مانند بودن و پنداشتن است که به‌اسم یا صفتی احتیاج دارند که معنی آنها را کامل کند و آن اسم یا صفت را پردازه یا مکمل می‌نامند مانند «شبیه» در مثال بالا. فعل ناقص را فعل ربطی نیز می‌گویند.

۲. گاهی بین «چنان» و «که» فاصله می‌افتد و گروه پیوندی گسسته بوجود می‌آید:

چنانش بکوبم به گرز گران که پولاد کوبند آهنگران
(فردوسی)

تواضع کن ای دوست با خصم تند　　که نرمی کند تیغ برنده کند
(بوستان، ص ۱۰۰/۶)

به‌صدق کوش که خورشید زاید از نفست
　　که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست
(حافظ)

سلطان‌صفت همی رودوصد هزار دل　　با او چنان که[۲] در پی‌سلطان‌رود سپاه
(دیوان سعدی، ص ۵۶۰ چاپ، معرفت)

سزد گر بنازد به‌دورش چنان　　که سید به‌دوران نوشین روان
(بوستان، ص ۹)

فرو بارید بارانی ز گردون　　چنانچون[۱] برگ گل بارد به‌گلشن
(منوچهری، ادات)

دو دست اندر عنان چونانچن اندر سلسلهٔ دوزخ
　　دو پای اندر رکاب ایدون چن اندر کندهٔ زندان
(عنصری، ادات)

هست ایمان شما زرق و مجاز　　راهزن همچون که آن بانگ‌نماز
(مولوی دفتر پنجم، ص۱۰۰۶)

یارب این آتش که بر جان من‌است　　سرد کن زانسان که کردی برخلیل
(حافظ ص ۲۰۹)

چندین حریر حله که گسترده بردرخت　　مانا که بر زدند به‌قرقوب و شوشتر
(کسائی، ص ۳، س ۱۰، به‌نقل از لغت فرس، تصحیح دبیرسیاقی)

«و» نیزگاهی دوجمله را که به هم تشبیه شده‌اند به‌یکدیگر می‌پیوندد. دراین صورت می‌توان آن را از ادات تشبیه نیز شمرد زیرا به‌معنی «و مثل این که»[۲] یا

۱. «چونان... چن» به‌معنی «آنطور... که» و «چنان... که» در این بیت به‌صورت گروه گسستهٔ پیوندی بکار رفته و برتشبیه نیز دلالت کرده است.

هزیمت رفتگان چونان همی رفتند روی از پس
　　چن اندر رستخیز آن کس کجا گویندهٔ بهتان
(عنصری)

«چن» در اینجا به‌معنی «که» است،

۲. «مثل این که» به‌معنی «همانطور که» راکه پیوند قیدی است نباید با «مثل این که» به‌معنی «گویا» که از گروههای قیدی شك است اشتباه کرد.

«و گوئی» است زیرا «گوئی» یا «مثل این که» آن حذف شده و «و» کار آنها را انجام می‌دهد:

سخن راند و دامان گوهر فشاند — به‌لطفی که شاه آستین برفشاند

(بوستان، ص ۲۱)

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

(حافظ، ص ٤)

در این مورد می‌توان به‌این امر نیز قائل شد که ادات تشبیه «مثل این که» و «گوئی» در این مورد حذف شده است.

«یا» نیز که از پیوندهاست در اینگونه عبارات بر عینیت و تشبیه تأکیدی دلالت می‌کند:

آن برگ گل است یا بناگوش — یا سبزه به‌گرد چشمهٔ نوش

(دیوان سعدی، ص ٦٣٥)

چنین گفت بهمن که این رستم‌است — و یا آفتاب سپیده دم است

(فردوسی، ١٦٥٠/٢٧٠٦)

«چه... چه» که ازگروههای‌گسسته پیوندی (ربطی) است به‌نظر دکترمحمود نشاط چون بر تساوی دلالت دارد افاده تشبیه و تشابه نیز می‌کند (ص ٥٥، ادات تشبیه):

چو آهنگ رفتن کند جان پاک — چه برتخت مردن چه بر روی‌خاک

(سعدی، ادات)

یعنی در حقیقت بر تخت مردن مثل بر روی خاک مردن است.

اگر اینگونه عبارات را نوعی تشبیه و «چه... چه» را هم ادات تشبیه‌بگیریم باید گروههای گسسته پیوندی «خواهی... خواهی»، «خواه... خواه» و «اگر...اگر» (به‌معنی «خواه... خواه») را هم از ادات تشبیه شمرد:

چون‌چرخ به کام یک‌خردمند نگشت — توخواه فلک هفت‌شمر خواهی‌هشت

(خیام)

همچنین هر شهوتی اندر جهان — خواه مال و خواه آب و خواه نان

خواه باغ و مرکب و تیغ و مجن — خواه ملک و خانه و فرزند و زن

هریکی ز آنها ترا مستی کند چون نیابی آن خمارت نشکند

(سولوی دفتر سوم)

هرچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم اگر ازخمر بهشت‌است‌اگر ازبادهٔ‌مست

(حافظ، ص ۲۰)

قید ـ قیدهای انگار، گویا، گوئیا، مثل این که، گوئی، گفتی، پنداری، تو گفتی، مگر، بعینه، توگوئی، بینی، بینئی[1]، به‌مثل و مانند آنها که بیشترشان از قیودشک بشمار می‌روند گاهی بر مشابهت نیز دلالت می‌کنند و می‌توانند از ادات تشبیه محسوب شوند و این در موردی است که بر اثر کمال همانندی مشبه و مشبه‌به، بین آن دو شبهه عینیت‌و همانی دست دهد. این قیدها همیشه نیز بر تشبیه دلالت نمی‌کنند و در بسیاری از موارد مبالغه و اغراق و شک و امور گمانی دیگر را می‌رسانند.[2]

۱. بعضی از اینها اگرچه دارای ساختمان فعل هستند اما در جمله نقش قید را بازی‌می‌کنند اینگونه فعلهای قید شده همه تقریباً مترادفند و به‌معنی «پنداری» و «مثل این که» هستند.

۲. مثال برای این قیود وقتی برمبالغه واغراق وشك دلالت می‌کنند:

گر به‌مثل دیرتر ز خواب بخیزد صبح در آن روز چاشتگاه برآید

(سعدی، ادات، ص۲۶)

آن شب وآن شمع نماندم چه سود نیست چنان شد که توگوئی نبود

(نظامی)

هم از خم آن طاقها سرنگون نگاریده از گوهر گونه گون

تو گفتی کنون کرده‌اند از نهاد نه نم دیده ز ابرو نه گردی ز باد

(گرشاسبنامه، ص۱۸۴، تصحیح حبیب یغمائی)

که ایوانش برتر ز کیوان نمود تو گفتی ستاره بخواهد ربود

(شاهنامه، ص۵۲۰، س۳۴۶، ج۱)

چو بشنید این سخن ویس دلارام تو گفتی یافت لختی در دل آرام

(ویس و رامین، ص۱۲۴، س۱۲، تصحیح مینوی، چاپ ۱۳۱۴ شمسی)

تو پنداری که بدگو رفت وجان برد حسابش با کرام الکاتبین است

(حافظ، ص۳۹)

گوئیا باور نمی‌دارند روز داوری کاین همه‌قلب ودغل درکارداورمیکنند

(حافظ، ص۱۳۵، ادات)

چو رعد خروشان یکی ویله کرد تو گفتی بدرید دشت نبرد

(شاهنامه، ۱۲۴۲/۱۹۷۵)

چنان گرم شد رخش آتش گهر که گفتی برآمد ز پهلوش پر

(شاهنامه، ۴۳۱/۷۵۹)

دکتر نشاط بعضی ازاینگونه‌کلمات را در موارد بالا نیز از ادات تشبیه‌گرفته است.
(ص۲۶، (۲۹، ۴۴ ادات تشبیه)

لاله بر شاخ زمرد به‌مثل قدحی از شبه و مرجان است
(انوری، ادات)

دهان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان است
که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد
(حافظ)

بینئی آن تارک ابریشمین بسته بر تاری ز ابریشم عقد
از فرو سو گنج و از برسو بهشت سوزنی سیمین میان هر دو حد
(ابوشعیب هروی، ادات، ص ٢٤)

زرد گل بینی نهاده روی را بر نسترن نسترن بینی گرفته زرد گل را درکنار
(منوچهری، ادات)

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی
و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
(رودکی)

تو گفتی که از نعل اسبان زمین بپوشد همی چادر آهنین
(شاهنامه، ١٢٣٠/١)

تو گفتی یکی آتشی شد درست که پیش نگهبان ایوان برست
(شاهنامه، ج ١، ص ٥٢، س ٣٥٣)

فعل ـ مهمترین فعلی که بر تشبیه دلالت می‌کند و می‌توان آن را از ادات تشبیه شمرد فعل «مانستن» است. مثال:

پشنگ است و نامش پدر شیده خواند که شیده به خورشید تابنده ماند
(شاهنامه، ١٢٨٧/٣٠٦)

علاوه بر مانستن «نمودن» و «آمدن» نیز اگر به‌معنی بنظر آمدن باشندگاهی افاده تشبیه می‌کنند و از ادات تشبیه بشمار می‌روند:

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود
ببین که جام زجاجی چه طرفه‌اش بشکست
(حافظ، ص ١٩)

دگر روز چون بردمید آفتاب چو زرین سپر می‌نمود اندر آب
(شاهنامه، ١٤٨٢/٦٩٤)

ریگ آموی و درشتی راه او زیر پایم پرنیان آید همی
(رودکی)

گروههای فعلیئی مانند «شباهت داشتن» و «بنظر آمدن» و «بنظر رسیدن» نیز گاهی بر تشبیه دلالت می کنند و در این صورت از ادات تشبیه بشمار می‌آیند:

شفق به‌گل ارغوان شباهت دارد، او دیشب مثل پری بنظرم رسید.

فعلهای ربطی لازم و متعدی وقتی بر عینیت دلالت کنند گاهی ادات تشبیه نیز می‌شوند مانند: او گل **است**، او را گل **پنداشتم**، او گل بنظر **می‌رسد**، او را گل **یافتم**. در جمله های فوق «او» مشبه و گل مشبه‌به و فعلهای ربطی نیز با خط سیاه مشخص شده‌اند.

فعلها و گروههای فعلیئی که بر «به‌یاد آمدن» و «به‌یاد آوردن» و مانند آنها دلالت کنند گاهی از ادات تشبیه می‌شوند همچنین است هر فعلی که افاده معنی مجاورت کند:

لاله دیدم روی زیبای توام آمد به‌یاد شعله‌دیدم سرکشیهای توام آمد به‌یاد
(رهی معیری)

بعضی فعلها مانند داشتن، دیدن، دانستن، بودن و غیره اگرچه گاهی وسیلهٔ ارتباط مشبه و مشبه‌به می‌شوند اما نمی‌توان آن‌ها را از ادات تشبیه دانست بلکه اینها وسیله‌ای برای ادعای عینیت و اتحاد وهمانی مشبه و مشبه‌به‌اند که از تشبیه برتر است وگرنه فعل هر جمله‌ای را که در آن تشبیهی باشد باید از ادات تشبیه شمرد. مثال برای اینگونه فعلها در جمله های تشبیهی: او فرشته بود، من پری را فرشته می‌بینم، تو فرهاد را سقراط می‌دانی.

از عارض و زلف و روی داری طاووس و بهشت و مار با هم
(خاقانی، ص ۲۷۶، تصحیح دکتر سجادی)

جام و می رنگین به‌هم صبح و شفق را بین به‌هم
تخت و جلال‌الدین به‌هم کیخسرو آثار آمده
(خاقانی، ص ۳۹۰)

پسوندـ بسیاری از پسوندها بر مشابهت دلالت می کنند و بنابراین ازادات تشبیهند از این قبیلند: وار، انه، ین، ینه، وش، فش، سان، گون، ی[1]

۱. برای دیدن مثالهای بیشتر به «ادات تشبیه» دکتر نشاط رجوع کنید.

چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار　　سحر که مرغ درآید به‌نغمهٔ داود
(حافظ، ص ۱٤۹)

چشم اگر داری تو کورانه میا　　ور نداری چشم دست‌آور عصا
(مثنوی دفتر سوم، ۳۷۷/۳۹٥)

پر از اخگر یکی سیمینه مجمر　　پر از گوهر یکی شاهانه افسر
(ویس و رامین، ص ۸۳، س ٤٦)

شمع‌وش پیش رخ شاهد یار　　دمبدم شعله زنان می‌سوزم
(سعدی، ص ٥۱۹)

نگهبان او پای کرده به‌کش　　نشسته به‌پیش اندرون شاهفش
(شاهنامه، ص ٤۳، س ۷٥)

مرغ سان از قفس خاك هوائی گشتم　　به‌هوائی که مگر صید کند شهبازم
(حافظ، ۲۳۰)

یاد آور آن تیغ الماسگون　　کز آن تیغ گردد جهان پر ز خون
(شاهنامه، ص ۱٦٥۸)

چو از گنگ برخاست آوای کوس　　زمین آهنین شد سپهر آبنوس
(شاهنامه، ۱۳۳۷/۱۲۸۱)

همی ریخت از دیده خونین سرشك　　ز دردی که درمان ندارد پزشك
(شاهنامه، ۱۳۰۸/۷۰۸)

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را　　ز سر کن بدر باد خیره‌سری را
(ناصرخسرو)

دل صنوبریم همچو بید لرزان است　　ز حسرت قدو بالای چون صنوبردوست
(حافظ، ص ٤۳)

و از این قبیلند مهتابی، آبی، قهوه‌ای، پنبه‌ای، نارنجی و نیلی که امروز بکار می‌روند.

شبه‌پسوند- بعضی از اسمها که افاده معنی مشابهت می‌نمایند با کلمهٔ دیگر ترکیب می‌شوند و صفت تشبیهی می‌سازند و کاری شبیه به‌کار پسوند مشابهت می‌کنند ازاینرو ما آنها را «شبه پسوند» نامیدیم اینها عبارتند از:

وضع، سرشت، کردار، صفت، مثال، رنگ، آثار و مانند آنها. مثال:

اسد در پیش خرچنگ ایستاده کمان کردار دم بر سر نهاده

(ویس و رامین، ص ۸۱، س ۷)

بلبل صفت آفات سخن گفتن شیرین در خانه و درلانه و در گلشنم آویخت

(بهار)

کنون که می‌دمد از بوستان نسیم بهشت

من و شراب فرح‌بخش و یار حور سرشت

(حافظ، ص ۵۵)

سلطان‌صفت همی رود و صدهزار دل با او چنان که در پی سلطان رود سپاه

(سعدی، ص ۵۶۰)

دلم رمیدهٔ لولی وشی است شورانگیز دروغ وعده و قتال وضع و رنگ‌آمیز

(حافظ، ص ۱۸۰)

عیب دل کردم که وحشی وضع و هرجائی مباش

گفت چشم شیرگیر و غنج آهو را ببین

(حافظ، ص ۲۷۸)

ماه در پرده کشد روی ز شرم با فروغ رخ خورشید مثال

(سعدی)

برآمد زاغ رنگ و ماغ پیکر یکی میغ از ستیغ کوه قارن

(منوچهری، ص ۶۳)

جام و می رنگین به هم صبح و شفق را بین به هم

تخت و جلال‌الدین به هم کیخسرو آثار آمده

(خاقانی، ص ۳۹۰)

با چشم پر نیرنگ او حافظ مکن آهنگ او

کان طره شبرنگ او بسیار طراری کند

(حافظ، ص ۱۲۹)

***

ممکن است تشبیهی بیش از یک ادات داشته باشد و این امر وقتی ادات تشبیه‌فعل باشد بیشتر دیده می‌شود مانند «او مثل ماه می‌ماند» (به‌صفحه ۴۳۴ و ۴۳۵ رجوع کنید).

مشبه و مشبه‌به از نظر دستوری

مشبه و مشبه‌به هردو معمولا از لحاظ دستوری از یک جنسند یعنی هردو معمولا یا اسم یا جمله واره یا فعلند. صفت و صوت و قیدی که به‌چیزی تشبیه شود در فارسی به‌نظر نگارنده نرسیده است.

گاهی به‌جای اسم یا فعل ممکن است گروه اسمی[1] یا گروه فعلی باشد چنانکه بعد از این خواهیم دید. ممکن است یک‌طرف تشبیه جمله و طرف دیگر آن اسم یا گروه اسمی باشد.

مثال برای تشبیه اسم به‌اسم: لب لعل، قد سرو، گلستان جهان، باغ جهان، برگ اندوه:

به‌باغ جهان برگ انده مبوی ‌‌‌‌‌‌ ‌ از او تو بجز شادمانی مجوی

(شاهنامه، ص ۶۷۸)

زین چمن‌سایهٔ آن سرو روان ما را بس ‌ ‌ گلعذاری ز گلستان جهان ما را بس

(حافظ، ص ۱۸۲)

مثال برای تشبیه دو گروه اسمی که از کلمات همپایه (معطوف) بوجودآمده باشند:

نشاید در او رخنه کردن به‌زور ‌ ‌ امین و بداندیش طشتند و مور

(بوستان، ص ۲۲)

۱. اگر دو کلمه یا بیشتر بی‌آنکه ترکیب شوند یا جمله بسازند در کلام نقش یکی از عناصر نحوی را بازی‌کنند از لحاظ دستوری آنها را گروه واژه یا گروه دستوری می‌نامیم. بنابراین به‌شمارهٔ اقسام کلمه گروه دستوری داریم مانند گروه اسمی، گروه فعلی، گروه قیدی وغیره. از اقسام گروهها یکی آنهائی‌است که از کلمه و وابسته‌های آن ساخته‌می‌شوند مثل گروههائی که‌از اسم و وابسته‌های آن یعنی صفت و جمله وارهٔ وصفی و مضاف الیه ومتمم‌های دیگر اسم تشکیل می‌شوند از قبیل، گلستان خندان، درفش تهمتن، دو مار سیه برشاخ چندن و نیز گروههای فعلیئی که از فعل و وابسته‌های آن یعنی مفعول وقید و متمم فعل و مکمل بوجود می‌آیند مانند «غزل گفتی» و «درسفتی»، «سخن راند» و «دامان گوهر فشاند» دیگر گروههائی است که از کلمات همپایه و همسان یعنی مثلاً از بدل ومبدل منه، معطوف و معطوف علیه تشکیل می‌شوند مانند آتش و دود، امین و بداندیش، طشت ومور. برای دیدن این گروهها در جمله به‌مثالهائی که دراین مبحث آمده است نگاه کنید وبرای آگاهی بیشتر از اقسام گروههای دستوری به‌دستور امروز تألیف نگارنده صفحه‌های ۲۲-۸۰-۱۱۲-۱۶۸-۲۲۹-۲۴۲ و ۲۵۵ رجوع کنید.

جام و می رنگین به هم صبح و شفق را بین به هم
تخت و جلال‌الدین به هم کیخسرو آثار آمده
(خاقانی، ص ۳۹۰)

مثال برای تشبیه **گروه اسمی** همپایه و عطفی به‌گروه اسمی غیرعطفی
آتش و دود چو دنبال یکی طاووسی که بر اندوده به طرف دم اوقار بود
(منوچهری، ص ۲۱۸)

«آتش و دود» مشبه است و «دنبال یکی طاووسی که بر اندوده به‌طرف دم اوقار بود» مشبه‌به. مشبه‌به از یک اسم هسته (دنبال) و یک گروه اسمی وابسته (مضاف‌الیه = یکی طاووسی) بوجود آمده و جمله «بر اندوده به‌طرف دم اوقار بود» نیز صفت طاووس است.

مثال برای تشبیه **دوگروه اسمی** غیرعطفی به‌هم:
درفش تهمتن میان گروه به‌سان درخت از بر تیغ کوه
(شاهنامه، ۹۹۷/۶۲۹)

که مصراع اول (مشبه) یک‌گروه اسمی و «درخت از بر تیغ کوه» (مشبه‌به) نیز یک گروه اسمی دیگر است.

مثال برای **تشبیهی** که یک‌طرف آن مفرد و طرف دیگرش گروه باشد:
ماه مانند جام بلورین است، خورشید به‌سپر زرین می‌ماند.
یا تشبیه دل به «سراپردهٔ محبت» و می به «روان یاقوت ناب»
بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی
و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
(رودکی)

دل سراپردهٔ محبت اوست دیده آئینه‌دار طلعت اوست
(حافظ، ص ۴۰)

«سراپردهٔ محبت» خود تشبیه است بنابراین از اقسام تشبیهات مقید تشبیه مضاعف است.

در کتابهای معانی و بیان بی‌آنکه تشبیه مقید را تعریف کنند عملا بعضی از تشبیهاتی را که یکی از دوطرفشان گروه اسمی است تشبیه مقید نامیده‌اند.

مثال برای تشبیه گروه اسمی عطفی به‌گروه اسمی غیرعطفی:

با هم گـل و سبزه و بنفشه   چون قوس قزح به‌رنگ الوان

(خاقانی، ص ٤٣٦)

یادآوری۱- گاهی دو اسم کـه یکی مشبه و دیگری مشبه‌بـه است بـا هم ترکیب می‌شوند و صفت تشبیهی می‌سازند مانند ماهرخ و زهره جبین.

یارب این شاه‌وش ماهرخ زهره‌جبین   در یکتای که و گوهر یکدانهٔ کیست

(حافظ، ص ٣٤)

یادآوری۲- گاهی نیز اسمی که مشبه‌به است با واژه‌های تشبیهی (از قبیل پسوندهای تشبیهی و اسمهای دیگری که بر تشبیه دلالت می‌کنند) ترکیب می‌شود و صفت تشبیهی‌ای به‌وجود می‌آورد که مشبه را وصف می‌کند مانند چهرهٔ گلگون، تن‌سیمین، مرکب باد رفتار.

یادآوری۳- گاهی به‌جای اسم ضمیر یا صفت جای موصوف جانشین مشبه یا مشبه‌به می‌شود مثال برای ضمیر به‌جای اسم:

تـو مشت درشت روزگـاری   از گـردش قرنها پس افکند

(بهار)

تو مرا مانی و من هم مر ترا مانم همی   دشمن خویشیم هر دو دوستدار انجمن

(منوچهری، ص ۷۱)

تشبیه فعل یا گروه فعلی به‌یکدیگر مثل تشبیه «غزل گفتی» به «در سفتی» و تشبیه «سخن راند» به«دامان گوهر فشاند» در این ابیات:

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو افشانـد فلک عقـد ثریـــا را

(حافظ، ص ٤)

سخن راند و دامـان گوهر فشاند   به‌لطفی که شاه آستین بر فشانـد

(بوستان، ص ۲۱)

تشبیه واره جمله به جمله واره- تشبیه فعل به‌فعل را تشبیه جمله‌به‌جمله نیز می‌توان شمرد زیرا رکن اصلی جمله فعل است. در مثالهائی که در بالا زدیم این امر بیشتر محسوس است:

مثال برای تشبیه جملهٔ خبری به‌جملهٔ خبری:

فروتـر بـود هوشمند گـزیـن نهد شاخ پر میوه سر بر زمین
(بوستان، ص ۱۵۹)

مثال برای تشبیه جملهٔ انشائی (پرسشی، امری، احساسی) به‌جملهٔ انشائی:

که حاصل کنـد نیکبختی بـه‌زور به‌سرمـه که بینا کند چشم کـور
(بوستان، ص ۱۶۰)

ممکن است جملهٔ انشائی به‌جملهٔ خبری تشبیه شود:

بـا فـرومایـه روزگـار مبـر کز نی بوریـا شکـر نخوری
(سعدی)

مصراع اول جملهٔ امری و مصراع دوم جملهٔ خبری است.

ممکن است جمله هائی که به‌یکدیگر تشبیه می‌شوند هردو مثبت باشند مانند بیشتر مثالهائی که در بالا دیدیم یا ممکن است جمله هائی که به‌هم تشبیه می‌شوند هردو منفی باشند مانند آخرین مثالی که ذکر شد و نیز این مثالها:

نیـاید نـکـوکـاری از بدرگـان محال است دوزنـدگـی از سگان
بـه‌کوشش نرویدگل از شاخ بید نه زنگی به‌گرمابه گردد سپیـد
(بوستان، ص ۱۶۹)

ممکن است یکی منفی و دیگری مثبت باشد:

زندگی خوشتر بود درپردهٔ وهم‌وخیال صبح روشن را صفای سایهٔ‌مهتاب‌نیست
(رهی معیری)

یادآوری ـ گاهی فعل جمله هائی که به‌هم تشبیه می‌شوند تکرار می‌شود در این صورت آن فعل وجه شبه و بقیهٔ جمله در حکم گروه اسمی است بنابراین مشبه یا مشبه‌به یا هردو آنها در حقیقت گروهند نه جمله مثال:

تـن سیمینش میغلطیـد در آب چو غلطد قاقمی بر روی سنجاب
(نظامی)

ز روی بـادیـه **برخاست** گـردی که‌گیتی کرد همچون خز ادکن
چنان‌کز روی دریا بـامـدادان بخـار آب **خیزد** مـاه بهمـن
(منوچهری، ص ۶۳)

چنـانش بکـوبم بـه‌گرز گـران کـه پـولاد کوبنـد آهنگران
(فردوسی)

گفتیم مشبه‌به از لحاظ دستوری از جنس مشبه است یعنی اسم یا گروه اسمی به‌اسم یا گروه اسمی، جمله به‌جمله و فعل به‌فعل یا گروه فعلی تشبیه می‌شود اما گاهی جمله به‌اسم یا گروه اسمی نیز تشبیه می‌شود:

در سینه دلش ز نازکی بتوان‌دید   مانندهٔ سنگ خاره در آب زلال
(حافظ، ص ۳۸۱)

سر از البرز بر زد قرص خورشید   چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکمن
(منوچهری، ص ۶۳)

همی برگشت گرد قطب جدی   چو گرد بابزن مرغ مسمن
(منوچهری، ص ۶۳)

بنات‌النعش گرد او همیگشت   چو اندر دست مرد چپ فلاخن
(منوچهری، ص ۶۳)

در این موارد گروه را می‌توان به‌تأویل جمله‌واره برد مثلا در نمونه‌های بالا مصراعهای دوم که مشبه‌به‌و گروه اسمیند قابل تبدیل به‌جمله‌واره‌اند و آنها را می‌توان به‌این‌صورت‌هم تبدیل کرد و تأویل نمود: «مانند‌این که سنگ‌خاره‌را در آب زلال می‌توان دید» یا «مانند آن که دزدی از مکمن سر برزند» یا «مانند آن که مرغ مسمن گرد بابزن بچرخد» به‌گفتهٔ دیگر می‌توان گفت این گروهها جمله‌هائی هستند که فعلشان حذف شده است.

گاهی نیز گروه اسمی را می‌توان به‌جمله تشبیه کرد.

چندین حریر حله که گسترده‌بردرخت   مانا که بر زدند به‌قرقوب و شوشتر
(کسائی، ص ۳، س ۱۰، از لغت فرس)

یادآوریـ جمله یا گروهی که‌مشبه‌به‌جملهٔ دیگر باشدجمله یا گروه قیدی است و در حکم قید علت یا تشبیه و کیفیت است برای جمله‌ای که مشبه واقع شده است.

مثال برای وقتی که مشبه‌به قید علت است برای مشبه:

با فرومایه روزگار مبر   کزنی بوریا شکر نخوری
(سعدی)

مثال برای هنگامی که مشبه‌به قید تشبیه و کیفیت برای مشبه است:

دم عقرب بتابید از سر کوه   چنانچون چشم‌شاهین از نشیمن

سر از البرز برزد قرص خورشید چو خون‌آلوده دزدی سر زمکمن

(منوچهری)

چنانکه دیده می‌شود وقتی ادات تشبیه «زیرا که» و«که»(به‌معنی زیرا) باشدمشبه‌به قید علت است‌واگر ادات تشبیه‌چنانکه‌و چنانچون‌و مترادفهای آن باشد مشبه‌به قید کیفیت و تشبیه است. ولی گاهی نیز برای بعضی از جمله‌ها هردو وجه جایز است یعنی آنها را هم قید علت و هم قید تشبیه می‌توان گرفت همانطورکه در این بیت است:

نیایـد نکـوکـاری از بدرگـان محال است دوزندگی از سگان

(بوستان، ص ۱۶۹)

رابطه ادات و دو طرف تشبیه از نظر دستوری

دیدیم که ادات تشبیه از لحاظ دستوری وابسته‌ساز (حرف اضافه)، پیوند (حرف ربط) فعل، قید، اسم، پسوند و شبه‌پسوند است.

از این ادات پسوند و شبه‌پسوند برای ساختن صفتهای مشتق یا مرکب تشبیهی بکار می‌روند مانند مهوش، خورشیدوار، بادرفتار، پروانه‌صفت.

وابسته‌سازها و شبه‌وابسته‌سازها و اسمها (چون، مانند، چنان، رشک، عین، مثل و چنانچون) که مهمترین نوع ادات تشبیهند برای تشبیه اسم یا گروه اسمی به‌اسم و گروه اسمی دیگر (تشبیه مفرد به‌مفرد) بکار می‌روند (صفحهٔ ۴۲۷ و۴۲۸ و ۴۲۹) ولی بعضی از اینگونه ادات برای تشبیه جمله به‌گروه‌اسمی نیزمی‌آیند(صفحهٔ ۴۲۹).

پیوندها وگروههای پیوندی که، زیرا که، چون، چنانچون، همانطورکه ومانند آنها بیشتر برای تشبیه جمله به‌جمله بکار می‌روند (ص ۴۲۹ و ۴۳۰).

«یا» که پیوند است نیز برای تشبیه مفردبه‌مفرد بکار می‌رود:

این برگ گـل است یا بناگوش یـا سبـزه بـه‌گـرد چشمهٔ نوش

(سعدی، ص ۶۳۵)

«خواه... خواه» و «اگر... اگر» و مانند آنها را نیز اگر از ادات تشبیه بگیریم هم با جمله می‌آید و هم با مفرد (ص ۴۳۲).

قیدها و پیوندهای قیدی انگار، گویـا، گوئی، پنداری، بینی، بمثل، مثل

اینکه، مانند آنکه، هم دو جمله و هم دو مفرد را به‌هم تشبیه می کنند:

مثال برای اینگونه کلمات در تشبیه اسم یا گروه اسمی به‌اسم یا گروه اسمی دیگر:

لاله بر شاخ زمرد به‌مثل قدحی از شبه و مرجان است

(انوری، ص ۷۹، چاپ تهران ۱۳۳۷، تصحیح مدرس رضوی)

تو گفتی که از نعل اسبان‌زمین بپوشد همی چادر آهنین

(۱۲۳۰/۱، فردوسی)

تو گفتی گرد زنگار است بر آئینهٔ چینی

تو گوئی موی سنجاب است بر پیروزه‌گون دیبا

(فرخی، ادات)

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی

و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی

(رودکی)

مثال برای اینگونه کلمات در تشبیه جمله به‌جمله:

چنان آتش افروخت از ترگ وتیغ که گفتی هوا گرز بارد ز میغ

(فردوسی، ادات)

بحثی دربارهٔ تشبیه مقید و مرکب

نویسندگان کتب معانی و بیان ساختمان دو رکن اصلی تشبیه را بر دو قسم دانسته اند: مفرد و مرکب. آنان مفرد را نیز دو قسم شمرده‌اند: مقید و غیرمقید. بدون آنکه هیچیک از اینها راتعریف کنند اما از مثالهای آنان چنین برمی‌آید که مفرد غیرمقید یعنی یک کلمه بدون وابسته و همسان.

جمله‌واره‌های‌تشبیهی که ما اصطلاح کردیم ظاهراً ازاقسام‌تشبیه‌مرکب است ولی بعضی ازمرکب‌ها منطبق با گروه تشبیهی هم می‌شوند. اصولا تشخیص مقید و مرکب از یکدیگر در حالی که تعریفی هم از اینها نشده است و معلوم نیست مراد از مقید و مرکب جنبهٔ لفظی سخن است یا جنبهٔ معنوی آن از روی مثالهای عربی و فارسی ممکن نیست. از همین رو ما تقسیم‌بندی عامتر و دقیقتری کردیم که دیگر

این مشکلات بمیان نیاید.

تشبیه مرکب[1] بر اساس مثالهای فارسی و عربی نوعی تشبیه مقید است یا برعکس و این دو فرق اساسی با هم ندارند زیرا در هر دو نوع مشبه یامشبه‌به مجموعهٔ کلمات و ترکیب معنوی حاصل از این مجموعه هاست.

مثلا «آتش و دود» (مشبه مرکب) در اساس فرقی با «آتش دودآلود» (مشبه مقید) ندارد:

آتش و دود چو دنبال یکی طاووسی   که بر اندوده به‌طرف دم اوقار بود
(منوچهری، ص ۲۱۸)

به‌گفته دیگر هر مشبه یا مشبه‌به مرکبی را می‌توان به‌مشبه یا مشبه‌به مقید تأویل و تبدیل کرد. پس بهتر است مشبه و مشبه‌به را از لحاظ ساختمان به‌همان ترتیبی که دیدیم تقسیم بندی کنیم.[2]

مذهب فقهی نیز نوعی تشبیه مرکب است و این صنعت چنان است که جزئی

۱. به‌صفحهٔ ۲۷۶ و۲۷۷ مطول تفتازانی و به صفحه‌های ۱۶۷ تا ۱۷۰ هنجار گفتار نگاه کنید. مراد ما ازتشبیه مرکب یا مقید دراین گفتار تشبیهی است که هردوطرف یا یکی از دوطرف آن مرکب یا مقید باشد وگرنه وجه شبه نیز می‌تواند مقید یا مرکب باشد.

۲. اگر برطبق تقسیم بندیهای قدیم بخواهیم تفاوتهای تشبیه مرکب ومقید را از روی مثالها بنویسیم شاید چنین نتیجه بگیریم:
جمله‌واره‌های تشبیهی از اقسام تشبیهات مرکبند. و ازگروههای تشبیهی آنهائی که ازمضاف و مضاف الیه وصفت و موصوف تشکیل می‌شوند (جام بلور، جام بلورین) جزء تشبیهات مقید و آنهاکه با «و» عطف و «میان» و «با» و «به‌هم» و هر کلمهٔ دیگری که به‌معنی «با هم» و «توأماً» باشد بیایند جزء تشبیهات مرکبند مانند «امین و بداندیش طشتند ومور» (سعدی) جام ومی رنگین به‌هم صبح وشفق را بین به‌هم (خاقانی).

همه لشکر طوس با این سپاه   چو گاو سپید است و موی سیاه
(شاهنامه، ص۹۳۱)

درفش تهمتن میان گروه   به‌سان درخت از بر تیغ کوه
(شاهنامه، ۹۹۷/۶۲۹)

ظاهراً در غیر از مورد مضاف ومضاف الیه وصفت وموصوف گروههای تشبیهی از زمرهٔ تشبیهات مرکب شمرده می‌شده‌اند مانند:

درخشیدن خشت و ژوبین ز گرد   چو آتش پس پردهٔ لاجورد
(فردوسی)

نجوم کرکس واقع به‌جدی در گفتی   که پیش یك صنمستی به‌سجده‌دردوشمن
(انوری)

ولی درهرحال گاهی تشخیص مرکب ازمقید با معیارهای قدیم ممکن نیست. از آن جمله است در این بیت:

به‌دل گفت پیکار با ژنده پیل   چوغوطه است خوردن به‌دریای نیل

را به‌جزئی دیگر در معنائی تشبیه نمایند تا حکم دومی برای اولی ثابت شود و این طریقه را فقها قیاس می‌نامند چنانکه اهل‌میزان تمثیل‌نامند؛ مثال:

فـــرزنـــد آدمـــی تو و بهتـــر ز آدمـــی
شک نیست اندر این که بود در به از صدف

با فرومایـه روزگـــار مبـر کز نــی بوریـا شکـر نخوری

ز عشق ناتمـــام ما جمـــال یـار مستغنی است
به‌آب و رنگ وخال وخط چه حاجت روی زیبا را
(حافظ، ص ۳)

فغان کاین لولیـان شوخ شیرین کار شهـر آشوب
چنـان بردند صبر از دل که ترکان خان یغما را
(حافظ، ص ۳)

ضمناً تشبیه تفضیل و تشبیه مشروط که درکتابهای بدیع آمده است[1] باید از اقسام تشبیه مقید یا مرکب شمرده شود زیرا درهردومشبه‌به مقیداست به‌امتیازیاشرطی:

«تشبیه تفضیل: و این چنان باشد که قایل چیزی را تشبیه کند به‌چیزی دیگرباز برآن چیزش تفضیل دهد» (حقایق‌الحدائق، ص ۶۰، چاپ دانشگاه تهران سال ۱۳٤۱).

«تشبیه مشروط: و این چنان باشد که چیزی را نسبت کند که موقوف به‌شرط باشد.» (همان کتاب، ص ۶۱).

در هنجار گفتار و مطول (ص ۲۸٤) تشبیه مشروط و تفضیل در ذیل عنوان تشبیهی که وجه شبه آن مبتذل یا غریب است آمده و این دو نوع تشبیه ازمواردی است که در تشبیه مبتذل تصرف می‌کنند تا از ابتذالش بکاهند و به‌آن غرابت بدهند.

اینک مثال برای تشبیه تفضیل و تأویل آن به‌تشبیه مقید:

خواستـم گفتن که دست و طبع تو ابر است و کـان
عقل گفت این مدح باشد لیک با من هم‌پلاس

۱. تـرجمان البلاغه، ص ۳۵ و دقـائق‌الشعر، ص۳۶ و ۳۹ چاپ دانشگاه تهران، سال ۱۳۴۱و حقایق‌الحدائق، ص۶۵ و۶۱.

دست او را ابـر چون خوانـی و آنجا صاعقه

طبع او را کان چون گوئی و آنجـا احتباس

(انوری به‌نقل از دقائق‌الشعر، ص ۳۹)

چنانکه می‌بینیم در این دو بیت دو تشبیه وجود دارد که در یکی دست مشبه و ابر مشبه‌به است اما ابر بی‌صاعقه و در تشبیه دیگر طبع مشبه و کان مشبه‌به است اما «کان بدون احتباس» و «ابر بی‌صاعقه» و «کان بدون احتباس» چیزی جز مشبه‌به‌های مقید نیستند.

مثال برای تشبیه مشروط:

تـوئی چو ماه اگر ماه را کـلاه بـود   توئی چو سرو اگر سرو را قبا بـاشد

(از شاعری نامعلوم به‌نقل از دقائق‌الشعر، ص ۳۷)

که باز دو تشبیه وجود دارد که مشبه‌به‌های آن عبارتند از «ماه اگر ماه را کلاه بود» و «سرو اگر سرو را قبا باشد» که جمله بعد از «ماه» و «سرو» در حکم صفت آنهاست و به‌تعبیر دیگر مشبه‌به‌ها تأویل می‌شوند به‌مشبه‌به‌های مقید یعنی «ماه کله‌دار» و «سرو قباپوش».[1]

از طرفی تشبیه مشروط و تفضیل هردو بر تفضیل دلالت می‌کنند زیرا شرطی که در تشبیه مشروط می‌آید مفید معنی تفضیل است. پس از لحاظ ساختمان تشبیه‌های مشروط و تفضیل از جنس تشبیهات مقید و مرکبند و هردو از یکنوعند و از لحاظ معنی نیز هردو بر تفضیل دلالت می‌کنند و جدا کردن آنها از هم موردی ندارد و هردو چنانکه خواهیم دید از نظر معنی از اقسام تشبیه تأکیدی و رجحانی و اغراقی هستند که در کتابهای معانی و بیان و بدیع قدیم عربی و فارسی به‌آنها اشاره‌ای نشده است.

این دو مثال را هم باید نوعی تشبیه مشروط دانست:

گرت هـواست که با خضـر همنشین بـاشی

نهـان ز چشم سکنـدر چو آب حیوان باش

(حافظ، ص ۱۸۰)

۱. سعدی هم در ترجیع‌بند معروف خود همین تشبیه را به‌صورت مقیدآورده است:

من مـاه نـدیـده‌ام کلـه دار   من سـرو نـدیـده‌ام قبا پـوش

(دیوان، ص۶۳۶)

گرت هواست که چون جم به‌سر غیب رسی
بیا و همدم جام جهان‌نما می‌باش
(حافظ، ص ۱۸۶)

تعدد مشبه و مشبه‌به[1]

مشبه و مشبه‌به — یکی یا هردو — ممکن است واحد یا متعدد باشند واحد یعنی آنکه مشبه و مشبه‌به یکی باشند و متعدد یعنی آنکه مشبه یا مشبه‌به یا هردو بیش از یکی باشند که معمولا به‌هم عطف می‌شوند. اگر مشبه و مشبه‌به هردو متعدد باشند و مشبه‌ها همه به‌دنبال هم بیایند و مشبه‌به‌ها نیز چنین باشند تشبیه را ملفوف نامند:

نیزه و تیغ و کمندوناچخ و تیرو کمان گردن‌وگوش‌ودم‌وسم ودهان‌وساق‌اوی
(منوچهری، ص ۱۳۷)

و اگر هر مشبه همراه مشبه‌به خود بیاید تشبیه را مفروق گویند مانند:

ای رخت چون خلدو لعلت سلسبیل سلسبیلت جان و دل کرده سبیل
(حافظ، ص ۲۰۹)

اگر مشبه واحد و مشبه‌به متعدد باشد تشبیه را جمع نامند:

آب‌وآتش به‌هم‌آمیخته‌ای از لب‌لعل چشم بد دورکه بس‌شعبده‌بازآمده‌ای
(حافظ، ص ۲۹۲)

اگر عکس این یعنی مشبه متعدد و مشبه‌به واحد باشد تشبیه را تسویه خوانند:

یک نقطه آید از دل من وز دهان تو یک‌موی خیزد از تن من و ازمیان تو
(منطقی)

اگر به‌رنگ عقیقی شد اشک من چه عجب
که مهر خاتم لعل تو هست همچوعقیق
(حافظ، ص ۲۰۳)

نوع اخیر تشبیه درکتابهای قدیم مانند المعجم، دقائق‌الشعر (ص ۳۸) و حقائق‌الحدائق (ص ۶۲) مثل سایر تشبیهات بدون نظم و طبقه‌بندی علمی آمده

۱. مطالب زیر این عنوان اقتباسی است ازکتاب هنجار گفتار.

است.

حذف مشبه یا مشبه‌به
(استعاره)

گفتیم تشبیه دو رکن اصلی دارد (مشبه و مشبه‌به) که ذکر آنها در کلام لازم است. اکنون می‌گوئیم حذف مشبه یا مشبه‌به ممکن است اما دیگر دستگاه تشبیه به‌هم می‌خورد یعنی تشبیه بدل به‌استعاره می‌شود که به‌گفتهٔ علمای معانی و بیان «ابلغ از تشبیه» است. اگر مشبه حذف شود و مشبه‌به به‌جای آن بنشیند پیشینیان استعاره را حقیقیه یا مصرحه نامیده‌اند مانند نرگس به‌معنی چشم و اگر مشبه‌به ذکر نگردد استعاره را مکنیه گفته‌اند مانند تشبیه روزگار به‌آدم در مجموعهٔ «دست روزگار».

استعارهٔ حقیقیه از اقسام مجاز است نهایت مجازی که علاقهٔ آن مشابهت است زیرا مشبه‌به (مثلا نرگس) به‌جای مشبه (مثلا چشم) بکار می‌رود در حالی که استعارهٔ مکنیه مجاز نیست زیرا مشبه که باقی می‌ماند به‌جای مشبه‌به بکار نمی‌رود بلکه در کلام مراد خود اوست نهایت آنکه رنگ تشبیهی بخود گرفته است. همانطور که خود تشبیه نیز مجاز نیست.

از دو طرف تشبیه آنچه ذکر می‌شود مستعارمنه (مانند نرگس) و آنچه ذکر نمی‌شود مستعارله (مانند چشم که نرگس برای آن استعاره شده است) نام دارد. «وجه شبه» را در مورد استعاره «وجه جامع» گفته‌اند[1] ولی ما در این رساله برای آسانی کار و تعمیم موضوع همان «وجه شبه» را بکار می‌بریم. لفظی که استعاره می‌شود «مستعار» نام دارد.

استعارهٔ حقیقیه از نظر دستوری — استعارهٔ حقیقیه مانند هر مشبه‌به دیگر بیشتر اسم یا گروه اسمی است ولی فعل، صفت و جمله نیز گاهی استعاره می‌شوند. اگر لفظ استعاره اسم یا گروه اسمی (در عربی کلمهٔ جامد) باشد پیشینیان آن را استعارهٔ اصلیه نامیده‌اند (از مطول، ص ۳۰۸) و اگر فعل و صفت (درعربی کلمهٔ مشتق) باشد آن را استعارهٔ تبعیه گفته‌اند. جمله و بعضی از گروههای اسمی استعاری نیز با استعارهٔ تمثیلیه یا استعارهٔ مرکب پیشینیان قابل انطباق است.

۱. به‌مطول ازصفحه ۲۹۶ به‌بعد نگاه کنید.

استعارهٔ اصلیهـ گفتیم استعارهٔ اصلیه اسم یا گروه اسمی است.

مثال برای اسم تنها:

چو خورشید برزد سر از کوهسار   بگسترد یاقوت بر پشت قار

(شاهنامه، ص ۷۰۱/۳۰۹)

یاقوت استعاره برای نور خورشید وقار استعاره برای سیاهی شب است.

استعاره اگر گروه اسمی باشد ممکن است از صفت و موصوف، مضاف و مضاف‌الیه یا از اسم و هر وابستهٔ دیگر آن تشکیل شده باشد:

صفت و موصوف مانند سرو بلند[1] و مشک سیه (موی سیاه)؛ سقف بلند(آسمان)

که دانست هرگز که سرو بلند[2]   به‌باغ از گیا[3] یافت خواهد گزند

(شاهنامه، ۱۲۱۱/۱۳۸۰)

برش چون بر شیر و رخ چون‌بهار   ز مشک سیه کرده بر گل نگار

(شاهنامه، ۶۹۲/۱۸٤)

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش   هیچ دانا زین‌معما درجهان آگاه نیست

(حافظ)

ممکن است صفت جمله باشد. مثلا در این بیت مصراع دوم جمله و صفت «نهنگ» است که استعاره برای رستم است:

ز دریا نهنگی به‌جنگ آمده است   که جوشنش چرم پلنگ آمده است

(شاهنامه، ۹۷۸/۳۰٤)

مضاف و مضاف‌الیه: مانند گل ارغوان (به‌معنی چهره):

فرنگیس بگرفت گیسو بدست   به‌فندق گل ارغوان را بخست

(شاهنامه، ٦٤۹/۲۲٦)

استعارهٔ تبعیهـ گفتیم اگراستعاره‌صفت‌یا فعل یا کلمه‌ای‌غیر از اسم باشد استعارهٔ

۱. نظیر اینگونه استعارات را دربعضی‌کتابها کنایه نیز نامیده‌اندکه درست نیست. مانند «چراغ آگهان» که‌کنایه ازپیغمبرآخرالزمان و «نوعروس ارغنون زن» که درهنجارگفتار، ص۲۰۰ کنایه برای زهره‌گرفته شده است در حالی‌که هردو استعاره‌اند:

از آن آتش که آن دود تهی داد   چراغ آگهان راآگهی داد (نظامی)

به آلات شجاع ارغوان تن   به‌زیر نوعروس‌ارغنون زن (خاقانی)

درکتابهای لغت نیز به‌غلط‌کنایه‌را به‌معنی استعاره ومجاز بکار برده‌اند.

۲. سروبلند استعاره برای هومان ویسه است.

۳. گیا نیز استعاره برای بیژن است‌که هومان درجنگ با او کشته شده است.

تبعیه نامیده می‌شود. ضمناً دیدیم که دو صفت را ممکن نبود به‌هم تشبیه کنند یعنی یکی را مشبه و دیگری را مشبه‌به قرار دهند اما یک‌صفت را می‌توان استعاره برای صفت دیگر قرار داد مانند تلخ، سیاه و شکسته که در گروههای غم تلخ، فقر سیاه، دل شکسته به‌ترتیب به‌معنی ناراحت‌کننده، شدید و غمگین است و همچنین مانند تاریک و روشن و سیاه در این ابیات که به‌ترتیب به‌معنی غمگین و امیدوار و نومید آمده است:

سکندر بیامد بدان بارگاه　　دولب پر ز خنده دل ازغم‌سیاه

(شاهنامه، ۱۸۵۷/۸۵۳)

یکی لشکر نامورسی‌هزار　　دلیر و خردمند و گرد و سوار

فرستادم اینک به‌نزدیک تو　　که‌روشن کند جان تاریک تو

(شاهنامه، ۱۲۱۴/۱۴۴۷)

مثال برای فعل:

شهنشه ز شادی چو گل برشکفت　　بخندید در روی درویش و گفت

(بوستان، ص ۱۴۸/۴)

گل بخندید که از راست نرنجیم ولی　　هیچ عاشق سخن‌سخت‌به‌معشوق‌نگفت

(حافظ، ص ۵۶)

که شکفتن در بالا به‌معنی خندیدن و گشاده‌رو شدن و خندیدن در بیت حافظ به معنی شکفتن است.

یادآوری- در بسیاری از موارد صفتی که به‌صورت مجاز و استعاره بکار رود به‌موصوف خود رنگ تشبیهی می‌دهد و فعلی که استعاره باشد نیز به‌مسندالیه یا یکی از متعلقات خود چنین رنگی می‌بخشد و آنها را بدل به‌استعارهٔ مکنیه می‌کند. مثلا در شواهد بالا دل و جان به‌شیء و گل در بیت حافظ به‌انسان تشبیه شده است.

استعارهٔ تهکمیه- استعارهٔ تهکمیه یا تملیحیه آن است که سخنور به‌طنز چیزی را به‌چیزی تشبیه کند که عکس آن را می‌خواهد. مثل تشبیه آدم بخیل به حاتم یا شخص ترسو به‌رستم و مانند «حلال» و «نرگس جماش» و در این بیتهای حافظ:

فغان که نرگس جماش شیخ شهر امروز نظر به‌دردکشان از سر حقارت کرد
(ص ۹۰)

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ به‌آب حرام ما
(ص ۹۰)

استعارهٔ مکنیه از نظر دستوری و ساختمانی- آنچه استعارهٔ مکنیه می‌شود اسم یا گروه اسمی است که در جمله مثل سایر اسمها بکار می‌رود یعنی فاعل، مضاف‌الیه و مفعول می‌شود. جمله، صفت، فعل و کلمات دیگری که استعارهٔ مکنیه شوند به‌نظر نگارنده نرسیده است و استعمال اسم غیرمقیدی که استعارهٔ مکنیه شود در زبان فراوان است که پس از این نمونه‌های آن را خواهیم دید ولی گروه اسمی و اسم مقید نیز گاهی استعارهٔ مکنیه می‌شود مانند «چرخ مست» و «جام می» و «چشم بیمار».

به‌بازیگری بود این چرخ مست که بازی برآرد به‌هفتاد دست
(شاهنامه، ۸۲۳/۹۱۲)

خندهٔ جام می و زلف گره گیر نگار

ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست
(حافظ، ص ۲۰)

قرائن و لوازم استعارهٔ مکنیه- استعاره در کلام قرینه می‌خواهد. قرینه‌های استعاره مکنیه را می‌توان لوازم آن نامید. قرینه استعاره مکنیه بیشتر استعاره حقیقیه است جز در صوت ندا. قرائن و لوازم استعارهٔ مکنیه از لحاظ دستوری اینهاست:

۱ — اسم — اسمی که قرینه استعارهٔ مکنیه گردد خود این حالات را دارد:

الف— مضاف به‌اسمی می‌شود که استعاره شده است مانند دست روزگار، پنجهٔ مرگ و خنده جام می در بیتی که مثال زدیم. اینگونه اضافه‌ها را که در کتابهای دستور اضافه استعاری نامیده‌اند یکی از اقسام پر استعمال استعارهٔ مکنیه است.

گاهی مضاف مقید است:

بوی جان از لب خندان قدح می‌شنوم بشنو ای‌خواجه‌اگر زانکه‌مشامی داری
(حافظ، ص ۳۱۲)

ب— جزء ترکیب صفتی که اسم استعاره شده را وصف می کند و مانند «چهر»

در شب تیره چهر.

تو گفتی که اندر شب تیره چهر ستـاره همـی برفشانـد سپهر

(شاهنامه، ۱۱۵۶/۲۹۶)

ج– متمم قیدی مانند گل در این بیت:

نفس‌نفس اگر از باد بشنوم بویش زمان‌زمان‌چوگل ازغم کنم‌گریبان‌چاك

(حافظ، ۲۰٤)

د– مفعول – مانند گیسو در این بیت که قرینه این است که «شب» به «زن» تشبیه گردیده است:

شبی گیسو فرو هشتـه به‌دامـن پـلاسیـن معجـر و قیرینـه گـرزن

(منوچهری، ص ۶۲)

و مانند «رخشان کلاه» در این بیت که نشانهٔ آن است که «خورشید» به‌انسان تشبیه گردیده است.

چو بنمود خورشید رخشان کـلاه چو سیمین سپر گشت رخسار ماه

(فردوسی، ۹۸٦/٤٤۳)

هـ– متمم صفت مانند «خار» در این بیت که متمم صفت «پر» است و قرینه این است که روان به‌امری محسوس تشبیه شده است (مثل درخت یا بدن).

به‌پیـران رسیـدنـد هـرسه‌سوار رخان پر ز خون و روان پر زخار

(شاهنامه، ٦٦٦/۲۰٦٥)

۲ – فعل یا گروه فعلی – مراد از گروه فعلی، فعل و وابسته‌های آن از قبیل مفعول، قید، متمم قیدی و مکمل است.

مثال برای فعل:

چو بر دامـن کـوه بنشست مـاه یـلان بازگشتنـد از آوردگـاه

(شاهنامه، ۱۳۰۹/۷۲٦)

که در اینجا فعل «نشستن» نشان می‌دهـد کـه «ماه» استعارهٔ مکنیه است و به‌انسان تشبیه شده است.

مثال برای گروه فعلی:

چو پیـراهن شب بدریـد مـاه نهـاد از بر چـرخ پیـروزه‌گاه

(فردوسی، ۱۰۰۷/۷۹٤)

چو برگشت شب گـرد کرده‌عنان   سپیـده برآورد رخشان سنـان
(شاهنامه، ۱۶۳۴/۲۴۴۸)

شقایـق سنگ را بتخـانـه کرده   صبـا جعـد چمـن را شانـه کـرده
(نظامی، ص ۱۳۸، چاپ امیرکبیر)

که در این ابیات به‌ترتیب ماه، شب و صبا استعارهٔ مکنیه‌اند و همه به‌انسان تشبیه شده‌اند و جمله‌ها و گروههای «پیراهن شب بدرید»، «گرد کرده عنان برگشت»، «جعد چمن را شانه کرده» قرینهٔ چنین تشبیهاتی بشمار می‌روند.

یادآوری- وقتی قرینه، فعل یا گروه فعلی باشد اسمی که استعاره است بیشتر فاعل فعل است. به‌مثالهائی که زده شد نگاه کنید.

۳ — صوت ندا — صوتها یا پسوندهای ندا چون در مورد خطاب به‌انسان بکار می‌روند اگر با غیر جانداران بیایند آن را در حکم انسانی قرار می‌دهند که طرف خطاب و گفتگو است بنابراین منادی استعاره مکنیه می‌شود:

ای نفس خرم باد صبـا   از بر یار آمده‌ای مرحبا
(دیوان سعدی، ص ۲۴۱)

یادآوری- اگر غیر جانداری بدون صوت یا پسوند ندا نیز منادی گردد ممکن است استعارهٔ مکنیه شود. بنابراین اصولا اسم غیر جانداری که منادی گردد خواه با صوت و پسوند ندا بیاید و خواه مجرد از اینها باشد ممکن است استعارهٔ مکنیه شود.

۴ — صفت — صفتهائی که به‌معنی مجازی و استعاری بکار می‌روند به موصوف نیز رنگ استعارهٔ مکنیه می‌دهند مانند سیاه، شکسته، تلخ، بازیگر و بیمار در این گروهها: فقر سیاه، دل شکسته، غم تلخ، چرخ بازیگر، چشم بیمار که نشانهٔ آن است که فقر و دل به‌شییء محسوس و غم به‌خوردنی یا آشامیدنی و چرخ و چشم به‌انسان تشبیه شده است و همچنین است خنجرگذار و روشندل در این ابیات:

برای صبـح روشنـــدل خـدا را   که بس تاریک می‌بینم شب هجر
(حافظ، ص ۱۷۰)

خونم بریخت وزغم عشقم خلاص داد   منت پـذیر غمـــزهٔ خنجر گـذارمت
(حافظ، ص ۶۳)

یادآوری- صفت‌وفعلی که قرینه‌ونشانهٔ استعارهٔ‌مکنیه باشدمعمولا خود استعارهٔ حقیقیه است. به‌مثالهائی که گذشت دقت کنید. به‌این موضوع در مبحث استعارهٔ

حقیقیه نیز بشکل دیگری اشاره کردیم (ص ۲۷).

بعضی از اسمهائی که قرینهٔ استعاره‌اند خود استعارهٔ مکنیه بشمار می‌روند. مانند «خنده» در «خندهٔ جام می» در مثالی که دیدیم زیرا خنده خود استعاره حقیقیه برای دهن باز جام و جام نیز استعارهٔ مکنیه است برای انسان. بنابراین استعارهٔ مکنیه غالباً با استعارهٔ حقیقیه توأم است.

یادآوری. مشبه‌به[1] در استعارهٔ مکنیه در بیشتر موارد انسان و جاندار است اگر به‌مثالهائی که زدیم توجه کنید مشبه‌به کمتر غیر انسان و غیر جاندار است بنابراین اینگونه استعاره‌ها نوعی شخصیت بخشیدن به‌غیر جانداران است که فرنگیها آن را Personnification می‌گویند و ما بهتر است آن را **«شخصیت بخشی»** بنامیم.

در استعارهٔ مکنیه مشبه‌به غیر انسان هم می‌تواند باشد از این قبیل است پارچه، خانه، آشامیدنی، خوردنی، آتشدان، کشتزار، درخت و غیره. از این میان خانه و گیاه بیش از امور دیگر در ادبیات فارسی مشبه‌به شده است. از این بحث به‌طور کلی چنین می‌توان نتیجه گرفت که «مشبه‌به» در استعارهٔ مکنیه برخلاف تشبیه و استعاره حقیقیه محدود است و بیشتر انسان و حیوان و درخت و گیاه و خانه است. اینک مثال برای استعاره‌های مکنیه‌ای که مشبه‌به آنها انسان و جاندار نیست:

مطربی کز وی جهان شد پرطرب   رسته ز آوازش خیالات عجب

(مثنوی)

مگو بر بام گردون چون توان رفت   توان رفت ار ز خود بیرون توان رفت

(خسرو و شیرین، ص ۴۲۰)

کوس ناموس تو بر کنگرهٔ عرش زنیم   علم عشق تو بر بام سموات بریم

(حافظ، ص ۲۰۷)

کامم از تلخی غم چون زهر گشت   بانگ نوش شادخواران یاد باد

(حافظ، ص ۷۱)

۱. مراد ما از «مشبه به» در استعارهٔ مکنیه همان «مستعارله» معمول در کتابهای عربی است که خود نوعی مشبه‌به است و ما از نظر آسانی فهم مطلب همان مشبه‌به را که رایجتر است بکار می‌بریم.

سینه از آتش دل در غم جانانــه بسوخت
آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت
(حافظ، ص ١٤)

صد جوی آب بسته‌ام از دیده برکنار بر بوی تخم مهر کـه در دل بکارست
(حافظ، ص ٦٣)

تا ابـد بوی محبت به‌مشامش نـــرسد
هرکه خاک در میخانه به‌رخسار نرفت
(حافظ، ص ٥٦)

در ذکر حاتم کسی بازکـرد دگرکس ثنـاگفتن آغـازکرد
(بوستان، ص ٩٠، شعرالحاقی)

در بیتهای بالا استعاره‌های مکنیه با مشبه‌به‌های آنها به‌ترتیب عبارتند از: خیالات (گیاهان)، گردون (خانه)، عرش (قصر)، سموات (خانه)، غم (خوردنی یا آشامیدنی)، دل (آتشدان)، دل (کشتزار)، محبت (گل یا عطر)، ذکر (خانه).

چنانکه دیده می‌شود مشبه‌به غالباً در استعارهٔ مکنیه صراحت و روشنی ندارد زیرا گاهی می‌تواند چند چیز باشد مثلا اگر ساختمان باشد می‌تواند خانه و قصر و اگر رستنی باشد ممکن است گیاه، گل، برگ و اگر صاحب پنجه باشد (مثلا در پنجه مرگ) می‌تواند دیو، دد، درنده و شیر باشد.

رابطهٔ مشبه و مشبه‌به از نظر دستوری و ساختمانی

چنانکه دیدیم مشبه و مشبه‌به یا کلمه است و یا گروه و یا جمله‌واره و باز دریافتیم که گروه در حکم کلمهٔ گسترده و جانشین آن است. پس در حقیقت مشبه یا مشبه‌به از دو قسم بیشتر نیست:

۱ — کلمه یا گروه. ۲— جمله‌واره.

این را نیز دیدیم که وقتی مشبه و مشبه‌به کلمه یا گروه باشد بیشتر اسم یا گروه اسمی است. اکنون با آگاهی از این مقدمات می‌خواهیم این امور را بررسی کنیم:

۱— رابطهٔ مشبه و مشبه‌به وقتی کلمه یا گروه است.

۲— رابطهٔ آنها وقتی جمله واره است.

وقتی مشبه و مشبه‌به جمله‌واره باشد رابطهٔ آنها را پیش از این مطالعه کردیم و دیدیم که مشبه‌به بیشتر جمله‌واره قیدی برای مشبه است (ص ۳۴۱ و ۳۴۰) ولی وقتی این دو، کلمه یا گروه باشند رابطهٔ آنها بررسی نشد و حالا می‌خواهیم چنین رابطه‌ای را در این قسمت مورد مطالعه قرار دهیم. در این صورت می‌بینیم که اگر مشبه و مشبه‌به اسم یا گروه اسمی باشند یا در یک کلمه قرار می‌گیرند یا در یک گروه و یا در یک جمله و یا در دوجمله، و اگر فعل یا گروه فعلی باشند در دوجمله واقع می‌شوند. اینک شرح هریک از این حالات:

مشبه و مشبه‌به هر دو اسم یا گروه اسمیند:

الف- مشبه و مشبه‌به هر دو در یک کلمه- این حالت در زبان فارسی بیش از یک مورد بنظر نگارنده نرسیده است و آن هنگامی است که کلمه صفت تشبیهی باشد و از مشبه و مشبه‌به ساخته شده باشد مانند ماهرو، گلرخ، پریچهر.

ب- مشبه و مشبه‌به هردو در یک گروه- دراین حالت این موارد پیش می‌آید:

۱— مشبه‌به بدل مشبه است: رستم آن شیر جنگی، پروانه آن گل زیبا، تو ای سرو بلند[1]

ای دیو سپید پای دربند ای گنبد گیتی ای دماوند

(بهار)

۱. مشبهی که مبدل منه باشد ممکن است در داخل گروه یا جمله‌ای که بدل در آن است نباشد و به این صورت‌ها نیز بیاید:

الف. مشبه ومشبه‌به در دوجملهٔ تام قرار دارند مانند «دل» و «خانه» دراین بیت:

سینه از آتش دل درغم جانانه بسوخت آتشی بود دراین خانه که کاشانه بسوخت

(حافظ، ص۱۴)

یا زلف وغلام سیاه دراین بیت:

سلطان من خدارا زلفت شکست ما را تا کی کند سیاهی چندین دراز دستی

(حافظ، ص۳۰۲)

ب. مشبه درجملهٔ پایه ومشبه‌به درجملهٔ پیرواست مانند «رهام» (مشبه) و «تاج وتخت و خرد را روان» (مشبه‌به) (یعنی روان تاج وتخت وخرد) دراین بیت:

به رهام فرمود پس پهلوان که ای تاج وتخت وخرد را روان
نبرد سواران سوی میسره به کردار نوروز هور ازبره

(شاهنامه، ص ۱۱۵۷)

مرا کیفیت چشم تو کافی است ریاضت‌کش به بادامی بسازد

چنانکه دیده می‌شود مشبه‌بهی که بدل است گاهی منادی هم هست.

چو نستیهن آن سرو سایه فکن   که شد ناگهان ناپدید از چمن
(شاهنامه، ص ۱۲۰۹)

سعدی تو مرغ زیرکی خوبت بدام آورده‌ام
مشکل بدست آرد کسی مانند تو شهباز را
(سعدی، ص ۵۲۲)

تو درخت خوب منظر همه میوه‌ای ولیکن
چه کنم به‌دست کوته که نمی‌رسد به‌سیبت
(سعدی، ص ۵۲۸)

بدل گفتم ز چشمانش به‌پرهیز   که هشیاران نیامیزند با مست
(سعدی، ص ۵۳۱)

و آنگه بغلی نعوذبالله   مردار به‌آفتاب مرداد
(سعدی)

۲ــ مشبه مضاف و مشبه‌به مضاف‌الیه است مانند لب لعل، قد سرو، چهرهٔ ارغوان:

روان خون بر آن چهرهٔ ارغوان   چنان روز نادیده چشم جوان
(شاهنامه، ۶۵۷/۲۳۸۷)

۳ــ مشبه‌به مضاف و مشبه مضاف‌الیه است مانند لعل لب، باغ جهان و برگ اندوه:

ازو تو بجز شادمانی مجوی   به‌باغ جهان برگ انده مبوی
(شاهنامه، ۶۷۹)

۴ــ مشبه موصوف و مشبه‌به جزئی از صفت مرکبی است که با پسوندها یا شبه‌پسوندهای تشبیهی ساخته می‌شود مانند: می گلگون، اسب باد رفتار، رنگ مهتابی، پیراهن آبی و دل صنوبری. بمنظور دیدن مثال برای اینگونه گروهها به صفحه ۴۳۵ تا ۴۳۷ و کتاب ادات تشبیه دکتر نشاط از صفحهٔ ۵۳ ببعد نگاه کنید.

این مثالها نیز جالب است:

گفتم که با تو خواهم روزی روم بگلشن
گفتا که شرم بادت از روی گلفروشم
(فروغی بسطامی)

صبا اگر گذری افتدت به کشور دوست بیار نفخه‌ای از گیسوی معنبردوست
(حافظ، ص ٤٢)

خنک نسیم معنبر شمامهٔ دلخواه که در هوای تو برخاست بامداد پگاه
(حافظ، ص ٢٨٧)

٥ — مشبه موصوف و مشبه‌به جزء گروه وصفی تشبیهی‌ای است که با چون، مانند، مثل و امثال آنها آغاز می‌شود مانند روی چون لاله، رخسار مانند ماه، می چون ارغوان، لب چو آب حیات، اشک چو باران و غیره:

بر برگ گل به‌خون شقایق نوشته‌اند
آن کس که پخته شد می چون ارغوان‌گرفت
(حافظ، ٦٠)

لب چو آب حیات تو هست قوت جان
وجود خاکی ما را ازوست ذکر رواح
(حافظ، ٦٨)

دارم امید بر این اشک چو باران که دگر
برق دولت که برفت از نظرم باز آید
(حافظ، ص ٦٨)

٦ — مشبه موصوف و مشبه‌به متمم صفت تفضیلی است مانند: روی زیباتر از گل، سخنهای شیرین تر از قند.

سرا گر تهی بود از آن قند دست سخنهای شیرین تر ازقند هست
(بوستان، ص ٧)

ج ـ مشبه و مشبه‌به در یک جمله قرار می‌گیرند اما در یک‌گروه نیستند ـ در این صورت این موارد پیش می‌آید:

١— مشبه مسندالیه و مشبه به مکمل فعل‌ناقص[1] لازم (فعل ربطی) است مانند:

١. مراد افعال ناقص یاربطی‌آنهائیست که بدون صفت یا اسمی معنیشان‌کامل نمی‌شود. در دستورهای فرنگی چنین اسم یا صفتی را «attribut» ودر عربی خبر فعل ناقصه یا مفعول دوم افعال قلوب می‌نامند وما آن را پردازه یا مکمل فعل ناقص نامیده‌ایم. فعلهای ناقص بردوقسمند، لازم ومتعدی. لازم مانند بودن، شدن، نمودن، آمدن (اگر این دو به‌معنی بنظر رسیدن باشند) وگروههای فعلی بنظرآمدن وبنظر رسیدن نیز از این دسته است فعلها وگروههای فعلی ناقص متعدی عبارتند از: پنداشتن، کردن، یافتن، احساس کردن، خواستن ومانند آنها.

تو گلی.

روانش خرد بود و تن جان‌پاک تو گفتی که بهره ندارد ز خاک

(شاهنامه، ص ۱۷٤، چاپ مسکو، ج ۲)

تو مشت درشت روزگاری از گردش قرنها پس افکند

(بهار)

ریگ آموی و درشتی راه او زیر پایم پرنیان آید همی

(رودکی)

۲ــ مشبه مسندالیه و مشبه‌به اسم یا گروه اسمئی است که با حروف اضافه تشبیهی یا شبه آن (مانند، رنگ، رشک، عین، برسان و به کردار.) بر روی هم مکمل فعل ناقص لازم می‌شود مانند تو مثل گلی، او عین ماه است:

همه لشکر طوس با این سپاه چو گاو سپید است و موی سیاه

(شاهنامه، ۹۳۱/۱۰۷٦)

ز تیر آسمان شد چو پر عقاب نگه کرد تیره دل افراسیاب

(شاهنامه، ۱۳۵۷/۱٦۵۹)

دگر روز چون بردمید آفتاب چو زرین سپر می‌نمود اندر آب

(شاهنامه، ۱٤۸۲/٦۹٤)

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود
ببین که جام زجاجی چه طرفه‌اش بشکست

(حافظ، ص ۱۹)

شاهدی از لطف و پاکی رشک آب زندگی
دلبری در حسن و خوبی غیرت ماه تمام

(حافظ، ص ۲۱۰)

۳ــ مشبه مسندالیه و مشبه‌به اسمی است که جزء صفت تشبیهی مشتق یا مرکبی است که پردازهٔ فعل ناقص است مانند لب او میگون است:

ز عراده و منجنیق و ز گرد زمین نیلگون شد هوا لاجورد

(شاهنامه ۱۳۳۹/۱۳۱٦)

٤ــ مشبه مسندالیه و مشبه‌به مضاف‌الیه وجه شبهی است که پس از «با» یا معادل آن می‌آید و هرسه با هم گروهی می‌سازند که مکمل فعل ناقص است:

با همت باز باش و با کبر پلنگ　　زیبا به‌گه شکار و پیروزبه‌جنگ
با رنگ و نگار جنت‌العدنی　　با نور و ضیاء لیلة‌القدری
(منوچهری، ادات)

۵- مشبه مسندالیه و مشبه‌به عضو گروه قیدی تشبیهی است که معمولا با حرف اضافه یا جانشین آن آغاز می‌شود مانند او چون گل می‌خندد، رستم مانند پلنگ حمله می‌کرد، هوشنگ مثل باد رفت.

همی رفت تازان به‌کردار دود[1]　　چنانچون سپهبدش فرموده بود
(شاهنامه، ص ۷۰۲)

به‌راه اندر همی شد همچو گمراه　　چو دیوانه ز حال خود نه آگاه
(ویس و رامین، ص ۳۶)

۶- تشبیهاتی که ادات آن فعلها و گروههای فعلی تشبیهی مانستن، شباهت داشتن و مانند آنهاست از لحاظ دستوری باید از این دسته بشمار آیند با این تفاوت که حرف اضافه آنها «به» تشبیهی نیست:

پشنگ است و نامش پدر شیده خواند　　که شیده به‌خورشید تابنده ماند
(شاهنامه، ۱۲۸۷/۳۰۶)

و از این قبیل است در جمله هائی مانند «گل پیش تو خار است».

۷- مشبه مسندالیه و مشبه‌به متمم صفت تفضیلی است که مکمل فعل ناقص لازم است مانند تو زیباتر از گلی.

زلفش گره افشانتر و پیچنده‌تر از دود　　بر بالش من ریخته آشفته و شبرنگ

۸- مشبه مسندالیه و مشبه‌به با حرف اضافه غیر تشبیهی پیش از آن پردازهٔ

۱. اینگونه تشبیهات را می‌توان دو نوع توجیه کرد: یکی به‌صورتی که دیدیم یعنی مسند الیه را مشبه و اسمی که بعد از ادات تشبیه می‌آید مشبه به و فعل یا فعل و متعلقات آن را وجه شبه شمرد. دیگر آنکه فعل را مشبه واسم یاد شده را مشبه به بگیریم. اینك چند مثال دیگر از این قسم تشبیهات ازشاهنامه:

دلیری که بد نام او اشکبوس　　همی بر خروشید برسان کوس
(۹۴۷/۱۳۶۴)

بزد کوس و بوق و سپه بر نشاند　　به کردار آتش ازآنجا براند
(۷۳۷/۹۹۰)

هزیمت گرفتند ترکان چو باد　　که رستم ز بازو همی داد داد
(۷۰۱/۳۵)

فعل ناقص است. مانند تن تو از بلور است:

پی ز قوس و رگ ز درع وفش ز موی و تن ز کوه
سر ز نخل و دم ز حبل و بر ز سنگ و سم ز روی
(منوچهری، ادات)

تو خود فرشته‌ای نه از این گـل سرشته‌ای
گر خلق از آب و خاک تو از مشک وعنبری
(سعدی، ص ۵۸۸)

۹— نظیر مواردی که برای فعلهای ناقص لازم برشمردیم برای فعلهای ناقص متعدی هم هست با این تفاوت که در اینجا مشبه‌به به‌جای اینکه مسندالیه باشد مفعول است. مانند این مثالها:

نه تـوران بمـانم نه افراسیـاب ز خون شهر تـوران کنم رود آب
(منسوب به فردوسی)

به‌ره بر برف را گلبرگ پنـداشت به رامین در رسید او را فرو داشت
(ویس و رامین، ص ۴۵۱)

درآورد هومان بسی پیش‌طوس جهان کرد بر گـونـهٔ آبنـوس
(شاهنامه، ۹۵۱/۱۴۲۶)

نه مردم شمر بل ز دیو و دده دلـی کو نباشد به‌درد آزده
(شاهنامه، ص ۱۳۰۸/۳۰۶)

مـی آفتـاب زرفشان جامش بلورین آسمان
مشرق کف ساقیش دان مغرب لب یارآمده
(خاقانی، ص ۳۸۹)

به‌روی کرده همه‌حجره بوستان ارم به‌زلف کرده همه خانه کلبهٔ عطار
(مسعود)

۱۰— مشبه مسندالیه و مشبه‌به مفعول صریح است:

مه روی تو، شب موی تو، گل بوی تو دارد
گلـزار جهـان خرمـی از روی تـو دارد
(احمد گلچین معانی)

۱۱— مشبه‌مسندالیه ومشبه‌به‌متمم قیدتفضیلی باشدمانند:او سریعتر از باد

حرکت کرد.

صورتهای دیگری از ساختمان دستوری مشبه و مشبه‌به در جمله هست که نتوانستیم آنها را تحت قواعدی کلی و عام درآوریم از این رو برای این موارد به ذکر مثال بسنده می‌کنیم تا در فرصت دیگری به‌تحقیق در این باره بپردازیم:

بت‌آرای چون او نبیند به‌چین   میان بتان چون درخشان نگین

(شاهنامه، ۱۷۷۹)

در چمن باد بهاری زکنار گل و سرو

به‌هواداری آن عارض و قامت برخاست

(حافظ، ص ۱۷)

دیگر ای باد حدیث گل و سنبل نکنی

گر بر آن سنبل زلف و گل رخسار آئی

(دیوان سعدی، ص ٥٦٥)

نظیر روی تو در بوستان ندیدم من

چقدر قدر گل افزوده‌اند بیخبران

(نشاط، ادات)

من ماه ندیده‌ام کله‌دار   من سرو ندیده‌ام قباپوش

(دیوان سعدی، ص ٦٣٦)

مه چنین خوب نباشد تو مگر خورشیدی

دل چنین سخت نباشد تو مگر خارائی

(سعدی، ص ٥٦٥)

شکسته جلوهٔ گلبرگ از بر و دوشت   دمیده پرتو مهتاب از بناگوشت

(رهی‌معیری)

یارم چو قدح به‌دست گیرد   بازار بتان شکست گیرد

(حافظ، ص ١٠٠)

زین آتش نهفته که در سینهٔ من است

خورشید شعله‌ای است که در آسمان گرفت

(حافظ، ٦٥)

آن سرو که گویند به‌بالای تو ماند هرگز قدمی پیش تو رفتن نتواند
(دیوان سعدی، ٤٣٦)

می‌رفتم و ز شوق آن گلشن روی صحرا‌صحرا گل از نگاهم می‌ریخت
دو چشمش به‌سان دو نرگس بباغ مژه تیرگی برده از پر زاغ
باد بوی سمن آورد و گل‌وسنبل وبید در دکان به‌چه رونق بگشاید‌عطار
(سعدی)

خورشید گر از عرصهٔ عالم بشود گم من دست‌تو گیرم به‌لب بام برآرم
(عاشق اصفهانی)

ای بخوبی پای‌بوس عارضت‌ماه آمده دست‌نقص از دامن حسن تو کوتاه آمده
(اثیر اخسیکتی از سخن و سخنوران)

به‌سرکشی خود ای سرو جویبار مناز که‌گر بدو رسی از شرم سرفرود آری
(حافظ، ص ٣١١)

پایه خورشید نیست پیش تو افروختن یا قدوبالای سرو پیش تو افراختن
(سعدی علمی، ص ٥٤٧)

ز شرم آنکه به‌روی تونسبتش کردم سمن بدست صبا‌خاك بردهان انداخت
(حافظ، ص ١٣)

سرو گفتم قد موزون ترا وای برطبع که ناموزون است
(یغما)

مه جلوه می‌نماید برسبز خنگ گردون تا او بسر درآید بررخش پا بگردان
(حافظ، ص ٢٦٥)

یکی از نمونه های خوب تشبیهات کهن بازسازی شده را در این غزل سینای اصفهانی می‌بینیم و درمی‌یابیم که شاعر چگونه همان تعبیرات قدیم را به‌لباسی تازه درآورده و به‌صورتی بدیع عرضه کرده است. این نوع تشبیهات جزء مواردی است که ساختمانشان تحت قاعدهٔ معینی درنمی‌آید. البته اغراقی و تأکیدی بودن آنها بدیهی است:

گفتمش گل رخش دمید که من گفتمش غنچه لب گزید که من
گفتمش کیست بیخود از غم تو گل به‌تن پیرهن درید که من
گفتمش کیست بنده قد تو سرو از باغ قد کشید که من

گفتمش کیست بهتر از خورشید پرده از روی خود کشید که من

***

اگر سروی به بالای تو باشد نه چون قد دلارای تو باشد
(دیوان سعدی، ص ۴۳۰)

برانگیخت شبرنگ بهزاد را که اندر نوشتی به‌تک باد را
(شاهنامه، ۱۳۰۳/۶۱۰)

ز شرم چهرهٔ چون آفتابت اندر صبح ستاره خون شود از چشم آسمان بچکد

آب وآتش به هم‌آمیخته‌ای‌از لب لعل چشم بد دور که بس‌شعبده‌بازآمده‌ای
(حافظ، ص ۲۹۲)

قد ترا ز جلوهٔ ناز آفریده‌اند روی مرا ز خاك نیاز آفریده‌اند
(صائب)

به‌آوردگه با تو جنگ آورد دل شیر و چنگ پلنگ آورد
(شاهنامه، ۱۲۹۵/۴۰۰)

مرا او را چو دیدم سر از خواب مست بدو گفتم ای سرو پیش تو پست
(بوستان، ۳۳)

در نعل سمند او عکس مه نو پیدا وز قد بلند او بالای صنوبر پست
(حافظ، ۲۰)

ای آفتاب آینه‌دار جمال تو ای مشک ناب مجمره گردان خال تو
(حافظ)

جلوه‌گاه رخ او دیده من تنها نیست ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند
(حافظ، ۱۳۰)

رخ برافروز که فارغ کنی از برگ گلم قد برافراز که از سرو کنی آدزام
(حافظ، ص ۲۱۵)

اینگونه تشبیهات که ساختمانشان را نتوانستیم زیر قاعده‌های معینی بیاوریم اکثر از تشبیهات تأکیدی و اغراقی و ترجیحی هستند که پس از این دربارهٔ آنها سخن خواهیم گفت.

د-مشبه و مشبه‌به در دو جمله یا دو جمله‌واره:

به‌دل گفت بهمن که این رستم است و یا آفتاب سپیده‌دم است
(شاهنامه، ۱۶۵۰/۲۷۰۶)

لاله دیدم روی زیبای توام آمد بیاد　　شعله دیدم سرکشیهای توام‌آمدبیاد
(رهی معیری)

سینه ازآتش دل‌درغم جانانه بسوخت　　آتشی‌بود دراین‌خانه که کاشانه‌بسوخت
(حافظ،ص ١٤)

ممکن است که مشبه و مشبه‌به در دو جمله واره[1] باشد یعنی یکی ازدوطرف تشبیه در جمله‌وارهٔ پایه و دیگری در جمله‌وارهٔ پیرو واقع شود. مانند:

به‌**رهام** فرمود پس پهلوان　　که‌ای تاج و تخت وخرد را روان
برو با سواران سوی میسره　　به کردار **نوروز هور** از بره
(شاهنامه، ١١٥٧)

مجو درستی عهد **از جهان سست نهاد**　　که این **عجوزه** عروس هزاردامادست
(حافظ ص ٢٧)

به دلداری آن مرد صاحب نیاز　　به‌**زن** گفت کای **روستائی** بساز
(بوستان، تصحیح علی‌یف، ص ٧٨)

وجه شبه

وجه شبه در بیشتر تشبیهات ــ بویژه تشبیهات مکرر و مبتذل ــ ذکرنمی‌شود. پیشینیان تشبیهی راکه وجه‌شبه آن ذکر نشود مجمل نامیده‌اند مانند اضافه های تشبیهی و بسیاری دیگر از تشبیهات:

ای دیو سپید پای در بند　　ای گنبد گیتی ای دماوند
تو مشت درشت روزگاری　　از گردش قرنها پس افکند
(بهار)

و آن راکه وجه‌شبهش نیز ذکر شود مفصل خوانده‌اند مانند:

نه‌این زمان دل‌حافظ درآتش هوس است　　که‌**داغدار** ازل همچولالهٔ خودروست
(حافظ، ٤٢)

١. مراد ازجمله‌واره آن است که به‌یاری جمله وارهٔ دیگر تشکیل یك جمله مرکب بدهد. جمله‌واره برسه‌قسم است: پایه وپیرو و همسان. پایه‌آن است که یکی ازاجزاءآن (مثل صفت، اسم، قید داخل آن) جمله‌واره‌ای باشدکه پیرو نامیده می‌شود.

وجه‌شبه از نظر دستوری ممکن است این امور باشد: صفت، فعل، فعل و متعلقات آن، جمله، اسمی که تمیز (متمم قیدی) است، اسمی که مضاف به‌مشبه‌به است. ولی وجه‌شبه هرچه باشد به‌اسم یا مصدر تأویل می‌شود.

مثال برای صفت: چهرهٔ او چون گلبرگ لطیف است.

هوا گشت چون روی زنگی سیاه   زکشته ندیدند بر دشت راه

(شاهنامه، ۹۹۸/۶۵۲)

همچو گلبرگ طری هست وجود تو لطیف   همچو سروچمن خلدسراپای تو خوش

(حافظ، ص ۱۹٤)

گاهی صفتی که وجه شبه است تفضیلی است در این صورت تشبیهی بوجود می‌آید که می‌توان آن را تشبیه برتر یا تشبیه ترجیحی نامید زیرا مشبه از مشبه‌به که متمم صفت تفضیلی است برتر است مانند: روی او لطیفتر از گلبرگ است.

چه آوردم از بصره دانی عجب   حدیثی که شیرینتر است از رطب

(بوستان، ص ۱۸۰)

مثال برای وجه شبهی که اسم است و از لحاظ نحوی تمیز[1] یعنی نوعی قید کیفیت است:

شاهدی ازلطف وپاکی رشک آب زندگی   دلبری درحسن وخوبی غیرت ماه تمام

(حافظ، ص ۲۱۰)

چرا همی شکنی جان من ز سنگدلی   دل ضعیف که باشد به‌نازکی چوزجاج

(حافظ، ص ٦۷)

گاهی اینگونه وجه‌شبه‌ها در حقیقت مشبهند و بظاهر در جمله کار وجه‌شبه را می‌کنند زیرا تمیز چنانکه در کتابهای نحو آمده است به‌فاعل یا مفعول یامقولات دیگر تأویل می‌شود. مثال در شعر:

به‌نزدیک کیخسرو آمد دوان   به‌رخ ارغوان وبه‌دل شادمان

(شاهنامه، ٦۷٦/۲۷۰۳)

که در ظاهر مشبه «او» و مشبه‌به ارغوان و وجه‌شبه رخ است درحالی که در معنی «رخ او» مشبه و ارغوان مشبه‌به است. از این قبیلند:

۱. تمیز جمله در فارسی قید یا متمم قیدی است و مراد ما اینجا از تمیز تمیز جمله یا نسبت است نه تمیز مفرد.

یاری به‌رخ چون ارغوان حوری بتن چون پرنیان
سروی به‌لب چون ناردان ماهی به‌قد چون نارون
(معزی)

به‌تن ژنده پیل و به‌جان جبرئیل به کف ابر بهمن به‌دل رود نیل
(فردوسی)

مثال برای اسمی که به‌مشبه‌به اضافه می‌شود و حالات مختلفی ممکن است داشته باشد:

به‌آوردگه با تو جنگ آورد دل شیر و چنگ پلنگ آورد
(شاهنامه، ۱۲۹۵/۴۰۰)

تشبیه حریف است به‌شیر از لحاظ دل وجرأت و به‌پلنگ از لحاظ چنگال. گاهی نیز اینگونه اسمهای مضاف پس از «دارای» و یا «با» به‌همان معنی می‌آید:

او دارای دل شیر است.

با همت باز باش و با کبر پلنگ زیبا به‌گه شکار و پیروز به‌جنگ

یعنی تو از لحاظ همت مثل باز و از لحاظ کبر مثل پلنگ باش.

مثال برای فعلی که وجه شبه است:

بیاراست لشکر به‌سان بهشت به‌باغ وفا سرو کینه بکشت
(شاهنامه، ۱۱۰۶/۹۲۷)

که در اینجا لشکر مشبه و بهشت مشبه‌به و آراستگی وجه شبه است

ز توران چو مرغی به‌ایران پرید تو گفتی که هرگز نیا را ندید
(شاهنامه، ۱۲۹۱/۳۷۶)

گاهی فعل با بعضی یا همهٔ متعلقات آن در حکم وجه شبه است:

یکی طشت بنهاد زرین گروی بپیچید چون گوسفندانش روی
(شاهنامه، ۶۶۴/۲۰۱۱)

که او (سیاوش) مشبه و گوسفند مشبه‌به و «روی پیچیدن» (فعل و مفعول آن) وجه‌شبه است. مثال دیگر:

به‌خاك افکند خوار چون گوسفند دو دستم ببسته به خم کمند
(شاهنامه، ۶۸۵/۷۷)

من (سیاوش) مشبه وگوسفند مشبه‌به و «خوار به‌خاك افکندن» (فعل و قید

و متمم قیدی) وجه شبه است.

گاهی وجه شبه جمله یا جمله‌واره است. قدما اینگونه وجه‌شبه‌ها را بدون دادن تعریف دقیقی وجه‌شبه مرکب نامیده‌اند:

حبابوار براندازم از نشاط کلاه　　اگر زروی تو عکسی به‌جام‌ما افتد

(حافظ، ص ۷۷)

من: مشبه، حباب: مشبه‌به. و جمله «براندازم از نشاط کلاه» وجه شبه‌است.

حافظ از دولت عشق‌تو سلیمانی شد　　یعنی از وصل تواش نیست بجز باد بدست

(حافظ، ص ۱۹)

حافظ: مشبه، سلیمان: مشبه‌به. جمله‌وارهٔ «او را نیست بجز باد بدست» وجه‌شبه است.

چو پیل دمنده گو پیلتن　　که خوار است برچشم او انجمن

(شاهنامه، ٦٥٨/٢٤١٦)

«گو پیلتن» مشبه و «پیل دمنده» مشبه به وجمله‌وارهٔ «خوار است برچشم اوانجمن» وجه‌شبه است.

تعدد وجه‌شبه

وجه شبه ممکن است **واحد** باشد یعنی بین مشبه و مشبه‌به تنها یک وجه اشتراك وجود داشته باشد. مانند بیشتر مثالهائی که زدیم ولی در تشبیهات خوب اغلب وجه‌اشتراك بیش از یکی است مانند تشبیه چهره یار به‌گل که دست‌کم دو وجه‌شبه دارد (لطافت و زیبائی) و یا تشبیه یار به‌بت که لااقل سه وجه‌شبه برای آن می‌توان یافت: زیبائی، سنگدلی و پرستیدنی بودن.

ضمناً ذهن معنی‌آفرین شاعر قادر است رابطه‌های تازه‌ای بین اشیاء بیابد، رابطه‌ای که از نظر دیگران پنهان است.

بنابراین اشعاری هم می‌توان یافت که وجه‌شبه آنها بیش از یکی است یا به‌تعبیر پیشینیان وجه‌شبه متعدد است پس هریک از اسمها، صفات و فعلهائی که وجه‌شبه می‌شوند می‌توانند بیش از یکی باشند یا به‌عبارت دیگر همپایهٔ کلماتی‌نظیر خود شوند یا به‌دیگر سخن وجه‌شبه دوم به وجه‌شبه اول عطف می‌شود. مثال برای

عطف کلمه به کلمه:

شاهدی درلطف وپاکی رشک آب زندگی دلبری در حسن وخوبی غیرت ماه تمام
(حافظ، ص ۲۱۰)

شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک چو بیژن در میان چاه او من
(منوچهری،ص ۶۲)

بهار اگرنه زیک مادر است باتوچرا چوروی تست به خوشی ورنگ وبوی نگار
(فرخی)

مثال برای عطف جمله‌ای که وجه‌شبه است به‌جمله دیگر مانند عطف جمله «دوستدار انجمن» به «دشمن خویشیم»

تو مرا مانی ومن هم مر ترا مانم همی دشمن خویشیم هردو دوستدار انجمن
(منوچهری)

ویا عطف جمله‌واره‌های «خواهم شدن به‌بستان»و«آنجا به‌نیکنامی پیراهنی دریدن» به‌یکدیگر که هر دو وجه شبه است:

خواهم شدن به‌بستان چون غنچه با دل تنگ
و آنجا به نیکنامی پیراهنی دریدن
(حافظ، ص ۲۷۰)

ذکر و حذف وجه شبه- گفتیم وجه‌شبه در تشبیهات قریب و آشنا کمتر ذکر می‌شود. اصولا حذف وجه‌شبه وادات تشبیه برزیبائی تشبیه می‌افزاید زیرا تشبیه بدست فراموشی[1] سپرده می‌شود. مشبه و مشبه‌به به‌مرحلهٔ اتحاد یا عینیت یاجنسیت با هم نزدیک می‌شوند ولی در تشبیهات بدیع و غریب وجه‌شبه ذکر می‌گردد تا کلام پیچیده نشود زیرا ممکن است بدون ذکر وجه‌شبه فهم رابطه مشبه ومشبه‌به و درك معنی کلام میسر نباشد. مثال برای ذکر وجه شبه دراین گونه موارد:

آتشین داری زبان زان دلسیاهی چون چراغ
گرد خود گردی از آن تردامنی چون آسیا
(خاقانی، ص ۱)

۱. در عربی به‌این‌کار «تناسی تشبیه» گویند. تناسی یعنی خودرا به‌فراموشی زدن، (مطول،ص۳۰۰ چاپ سنگی، سال ۱۳۰۱ قمری، تهران).

یا تشبیه شخص مورد نفرت به‌ماه نو در این بیت بوستان:

چو سال بد از وی خلایق نفور نمایان بهم چون مه نو زدور

(بوستان، ص ۱۳۱)

۲-زیبائی و رسائی تشبیه

تاکنون تشبیه[1] را بیشتر از لحاظ دستوری وساختمانی و لفظی بررسی کردیم و این کار مقدمه‌ای بود برای ارزیابی جنبهٔ معنوی و ادبی آن و برای این بود که بدقت دریابیم تشبیه به‌چه صورتهائی در زبان نمودار می‌شود و چگونه می‌توان آن را شناخت و از نظر رسائی و زیبائی مورد بررسی قرار داد. بنابراین هدف ما از طرح مطالب فصل پیش (ساختمان تشبیه) ارزیابی دلنشینی و گیرائی و زیبائی تشبیه است. به‌گفتهٔ دیگر آن فصل مقدمه‌ای بود برای فصل کنونی که در آن عوامل زیبائی تشبیه ورابطه آن با ساختمان آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد و این‌عوامل که درعین‌حال جدا کردنشان از هم کار آسانی نیست عبارتند از:

۱- فصاحت و بلاغت کلام - نخستین شرط زیبائی تشبیه و استعاره آن است که در کلام زیبا و فصیح قرار گیرد وگرنه سخن سست و پیچیده وناساز و نارسا تنها به‌وسیلهٔ تشبیه و استعاره — هرچند هم بدیع و تازه باشد — زیبا نمی‌شود والا نثرهای متکلفانه‌ای مانند نثر تاریخ وصاف و دره نادره که پر است ازتشبیهات و استعارات تازه می‌بایست بهترین و زیباترین آثار ادبی فارسی باشد در حالی‌که چنین نیست و این کتابها انباشته‌اند ازتکلفهای نامطلوب و تعقیدهای لفظی و معنوی و همچنین است وضع بسیاری از تشبیهاتی که در گرشاسبنامه و خاقانی و اشعار سبک هندی وجود دارد:

آن‌عده‌دار بکر طلب کن که روح را   آبستنی به‌مریم عذرا برافکند

۱. تشبیه را دراین مبحث گاهی بمعنی عام‌تر آن که استعاره را نیز دربرمی‌گیرد بکارمی‌بریم.

طاووس بین که زاغ خورد وآنکه‌ازگلو گاورس ریـزه‌های منقا بـرافکنـد
(خاقانی، ص ۱۳۴)

ولی سخن فصیح اگر خالی از تشبیه و استعاره هم باشد شورانگیز و زیباخواهد بود:

عبادت بجز خدمت خلق نیست به‌تسبیح و سجاده و دلق نیست
(سعدی)

نبینی کـه با گـرز سام آمـده است جوان است‌وجویای نام آمده‌است
(فردوسی)

بنابراین تشبیه و استعاره به‌خودی خود و به‌تنهائی برای زیبا کردن سخن کافی نیست و حتماً باید با شرایطی دیگر که همان فصاحت و بلاغت کلام باشد توأم گردد. راز گیرائی و زیبائی شعر فردوسی و سعدی نیز همین است وگرنه مثلا تشبیه و استعاره در گرشاسبنامه اسدی طوسی بیش از شاهنامه است.

دلنشینی تشبیه ـ تشبیه هرچند تازه و بدیع باشد اگـر دلنشین و لطیف نباشد واگر در میان کلمات سست و مبتذل احاطه شود زیبائی نخواهد داشت زیرا دل‌انگیزی و زیبائی خود از فروع فصاحت است.

مثلا تشبیهات و استعارات این ابیات براثر همنشینی با کلمات غیر شاعرانه با وجود تازگی و نوی از زیبائی بی‌بهره‌اند:

خورشیـد دگـر نقـابـداراست منقـل معشوق هـر کنار است
محـراب جهانیان بخـاری است تسبیح خلایق از شـرار است
درعینک یـخ نهان شد امسال کشمیر کـه چشم روزگار است

به‌همین مناسبت اهل ادب چنین تشبیهاتی را بارد نامیده‌اند. حال شعرهای بالا را با اینها مقایسه کنید:

می‌لغزد آن نگاه شتابان به‌چهره‌ام چـون بوسه نسیم که برآب می‌دود
(سیمین بهبهانی)

بـه‌ره بر بـرف را گلبـرگ پنداشت بـه‌رامین در رسید او را فرو داشت
(ویس و رامین، ص ۴۵۱)

۲-ژرفی اندیشه ـ شعر و اثـر ادبـی زیبا و درخشان آن است کـه بیان کننده اندیشه‌های عمیق و احساسات عالی باشد وگرنه شعری که اندیشه و معنای ژرف

و تازه‌ای در آن نباشد هرچند فصیح و بلیغ و هرقدر دارای تشبیهات و استعارات زیبا باشد نمی‌تواند با شعری که لبریز از معانی عمیق و عواطف رقیق باشد برابری کند زیرا اینگونه اشعار بدون تشبیه و استعاره هم شورانگیز و زیبا هستند مانند:

وجود ما معمائی است حافظ | که تحقیقش فسون است و فسانه
(ص ۲۹۷)

ولی اینگونه سخنان اگر با آرایشهای ادبی مثل تشبیه و استعاره همراه باشند زیبائیشان دوچندان می‌شود مانند این دو رباعی خیام:

هرچند که رنگ و روی زیباست مرا | چون لاله رخ و چوسرو بالاست مرا
معلوم نشد که در طربخانه خاك | نقاش ازل بهرچه آراست مرا

جامی است که عقل آفرین میزندش | صد بوسهٔ مهر برجبین میزندش
این کوزه گر دهر چنین جام لطیف | میسازد و باز برزمین میزندش

باری شعری که معنی آن اندك و تشبیه و استعاره‌اش بسیار باشد جنبهٔ لفاظی و سخنبازی آن بیشتر است و به‌تنی نیمه‌جان می‌ماند.

۳ـ مشابهت کامل ـ در کتابهای معانی و بیان قدیم آمده است که بهترین تشبیه آن‌است که براثر کمال مشابهت‌بتوان‌جای مشبه و مشبه‌به را عوض کردمانند تشبیه زلف به‌شب وروی به‌گل.

مثال برای تشبیه شب به‌زلف و روز به‌رخ:

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند | سپیدروز به پاکی رخان تو ماند
(دقیقی)

یا برعکس آن مانند:

گرد مه خط سیه‌کار نداری داری | روز روشن به‌شب تار نداری داری
(فروغی بسطامی)

یا تشبیه شاعر به‌شمع و برعکس:

تو مرا مانی و من هم مرترا مانم همی | دشمن خویشیم هر دو دوستدارانجمن
(منوچهری، ص ۷۱)

تشابه در قدیم به‌نوعی تشبیه گفته می‌شده است که بین مشبه و مشبه‌به مشابهت کامل باشد به‌نحوی که این دو می‌توانند درهم بیامیزند و موجب اشتباه شوند. از مثالهائی که‌درکتابهای بلاغت برای تشابه آمده است این دو بیت

عراقی است:

از صفای می و لطافت جام / به هم آمیختند جام و مدام
همه جام است و نیست گوئی می / یا مدامست و نیست گوئی جام[1]

یا این بیت کسائی مروزی:

آن‌صاف‌می که چون‌به کف‌دست‌برنهی / می از قدح ندانی و نی از قدح نبید

تعدد وجه‌شبه — از نشانه های مشابهت کامل تعدد وجه‌شبه است. به‌گفتهٔ دیگر هرچه وجه مشابهت بیشتر و متعددتر باشد تشبیه کاملتر است مثلا سبب زیبائی تشبیه روی یار به‌گل آن است که بین آنها چند وجه‌اشتراك است یکی زیبائی دیگر لطافت سوم طراوت و بین بت و معشوق نیز وجه‌شبه های متعدد وجود دارد: یکی زیبائی دیگر قابل پرستش بودن سوم سنگدلی.

تشبیهاتی که با کلماتی می‌آیند که برعینیت و همانندی کامل دلالت می کنند نیز از این قبیلند. این کلمات عبارتند از: عیناً، درست ،بعینه، عین.

۴ـآرایش تشبیه ـ تشبیه و استعاره اگر با آرایشهای دیگر کلامی یا به‌اصطلاح اهل ادب با صنایع دیگر ادبی و بدیعی توأم باشد زیباتر است مثلا تشبیه و استعاره‌ای که با تشبیه و استعارهٔ دیگر، انسجام و روانی، تناسب و مراعات نظیر، تضاد، اغراق، کنایه، تجنیس، ارسال مثل، تلمیح ، تأکید و غیره همراه باشد بیگمان زیباتر از یک تشبیه ساده است چه‌بسا که این کار یعنی توأم شدن تشبیه و استعاره با زیبائیهای دیگر کلام موجب می‌شود که تشبیهی مکرر و مبتذل بدیع و تازه بنظر برسد و از ابتذال و نارسائی آن کاسته شود. استادی و چیره‌دستی بسیاری از شاعران بزرگ ما مانند سعدی، فردوسی و حافظ بیشتر در ابداع تشبیهات نیست بلکه در توأم کردن تشبیهات عادی با روانی و انسجام و صنایع دیگر است و این خود نیز نوعی نوآوری و ابداع است.

گاهی توأم شدن تشبیه و استعاره با صنایع و آرایشهای دیگر ادبی سخن‌شناس را به‌اشتباه می‌اندازد که عامل زیبائی تشبیه و استعاره است یا عوامل دیگر و یا همهٔ آنها.

۱. این دو بیت ترجمهٔ این بیتهای عربی است،

رقت الزجاج و رقت الخمر / فتشابها فتشا کل الامر
فکانه خمر ولا قدح / و کانه قدح ولاخمر

البته شک نیست در چنین مواردی به‌خصوص در سخن شاعران بزرگ مایه زیبائی و گیرائی همهٔ عواملی است که ذکر شد اعم از تشبیه و صنایع دیگر. به‌گفتهٔ دیگر عامل جذابیت، شعر این سخنسرایان «آن» و ترکیب‌سخن وجموعهٔ کلام است که زیبائی اثرشان را تا سرحد اعجاز رسانده است.

البته این را هم باید دانست که توأم شدن تشبیه و استعاره با صنایع دیگر تا هنگامی ارزش دارد که موجب تکلف و پیچیدگی کلام‌نشود و چیزی که ما آن را **«ستیز آرایشها»** می‌نامیم در شعر پیش نیاورد.

ضمناً این نکته نیز درخور یادآوری است که توأم شدن تشبیه و استعاره با تشبیهات و استعارات‌و صنایع ادبی‌دیگر خودبخود موجب تکلف می‌شود (مگر با بعضی‌صنایع مثل، اغراق وانسجام که‌از پیچیدگی سخن می کاهد) وشاعروسخنور باید بسیار با استعداد و چیره‌دست باشد که در چنین حالی به‌سنگلاخ تکلف و تصنع و پیچیده‌گوئی در نیفتد و سخن او براثر تعقید از دایره لطافت و زیبائی خارج نشود. نبوغ فردوسی و سعدی و حافظ و خیام در همین معنی بوده است یعنی بکار گرفتن تشبیهات و صنایع ادبی باهم بی‌آنکه در خیال انگیزی و زیبائی و استواری‌سخنشان اندك خللی پدید آید.

صنایعی که بیش از همه به‌تشبیه درخشندگی و زیبائی می‌بخشد همانهائی است که ذکر کردیم و اکنون نیز آنها را به‌ترتیب اهمیت می‌آوریم:

الف- تشبیه و استعاره و تشبیه دیگر- در بعضی از اشعار زنجیری از تشبیهات به‌چشم می‌خورد و هاله‌ای از تصویرها به‌نظر می‌رسد که به‌کلام درخشش خاصی می‌بخشد شعر فردوسی گاهی چنین است یعنی زنجیر تشبیهات و استعارات دست‌وپاگیر نیست و هاله رنگین تشبیهات موجب پنهان شدن معنی نمی‌گردد:

یکی کوه برپشت پیلی بلند به‌چنگ اندر از چرم شیران کمند

(شاهنامه، ۱۰۰۱/۶۹۵)

چو خورشید برزد سر از کوهسار بگسترد یاقوت برپشت قار

(شاهنامه، ۷۰۱/۳۰۹)

ز دریا نهنگی به‌جنگ آمده است که جوشنش‌چرم‌پلنگ آمده‌است

(شاهنامه، ۹۸۷/۳۰٤)

هالهٔ تشبیهات و تصویرها در استعارات مکنیه بیشتر چشم‌گیر است زیرا در

اینگونه استعاره‌ها همیشه باید قرینه‌ای درکار باشد و آن قرینه معمولا خود استعاره‌ای دیگر است:

چـو خورشید بـرکشور لاجـورد سرا پـرده‌ای زد ز دیبـای زرد

(شاهنامه، ۹۳۰/۱۰۵۸)

خورشید استعارهٔ مکنیه و «سراپرده زدن» که قرینه برای تشبیه خورشید به آدم است خود استعارهٔ مصرحه است و دیبای زرد نیز استعاره‌ای دیگر است.

چو ازکوه بفـروخت گیتـی فـروز دو زلف شب تیـره بگرفت روز
از آن چـادر قیـر بیـرون کشید به‌دندان لب ماه در خون کشید

(شاهنامه، ۹۴۲/۱۲۷۳)

وقتی زنجیر تشبیهات و استعارات با تازگی و ابداع توأم باشد کلام بیش از پیش دل‌انگیز و افسون‌آمیز می‌شود:

پیکرتراش پیرم و باتیشهٔ خیـال یک‌شب ترا زمرمرشعر آفریده‌ام

(نادر نادرپور شعر انگور، چاپ ۱۳۳۶ شمسی)

گاهی برعکس اجتماع تشبیهات و استعارات سخن را مبهم وکلام راسنگین می‌سازد و از شفافیت و درخشندگی شعر می‌کاهد کـه مـا آن را **«ستیز تشبیهات»** می‌نامیم. و اگر این تشبیهات تازه بدیع نیز باشند این ستیز و تداخل تشبیهات بیشتر به‌چشم می‌خورد:

کیخسروانه جام زخون سیاوشان گنج فـراسیاب بـه‌سیما برافکنـد

(خاقانی، ص ۱۳۳)

کیخسروانه جام وخون سیاوش و گنج فراسیاب به‌ترتیب استعاره برای‌جام شراب و شراب و سرخی چهره است که اگر چه استعاره‌ها بدیع است اما درك زیبائی آن آسان نیست.

همچنین است این بیت:

سواد لوح بینش را عـزیـز از بهـر آن دارم
که جان را نسخه‌ای باشدزلوح خال هندویت

(حافظ، ص ٦٦)

ولی در پی هم آمدن تشبیهات و استعارات عادی و مکرر موجب پیچیدگی

کلام نمی‌گردد زیرا تشبیه و استعاره دراین حال جنبهٔ آرایش خود را از دست‌داده و به‌صورت لغت درآمده است مانند «مشک» و«کافور» و «شمشاد» و «نسترن» در این بیت:

تا از برمن دور شد دل در برم رنجور شد
مشکم همه‌کافور شد شمشاد من‌شد نسترن
(امیر معزی)

ب- انسجام و تشبیه- یکی ازعوامل زیبائی شعر روانی و انسجام آن است. این صنعت نه‌تنها تشبیه را پیچیده نمی‌کند بلکه از غرابت و ابهام آن نیز می‌کاهد:

انسجام به‌تشبیهات بدیع درخشندگی الماس‌واری می‌بخشد و تشبیهات مکرر ومبتذل را دلنشین می‌نماید. مثال برای توأم شدن تشبیه بدیع و تازه باانسجام:

خواب می‌بینم که مروارید ماه می‌درخشد روی گردن‌بند تو
(فریدون مشیری)

مثال برای انسجام و تشبیه مبتذل:

دو ابروکمان و دو گیسو کمند به بالا به کردار سرو بلند
(شاهنامه، چاپ مسکو، ص۱۷٤، ج ۲)

مه روی تو شب موی تو گل بوی تو دارد
گلزار جهان خرمی از روی تو دارد
(احمد گلچین معانی)

البته درشعر اخیر اجتماع تشبیهات و صنایع دیگر نیز هست.

ج- اغراق و تشبیه[1]- اغراق نیز از صنایعی است که نه‌تنها موجب تکلف و پیچیدگی شعر و تشبیهات آن نمی‌شود بلکه گاهی از سنگینی بار تشبیهات متراکم نیز می‌کاهد. مثال:

چرا کشت خواهی کسی را که تاج بگرید براو زار هم تخت عاج
(شاهنامه، ٦٥٧/۲۳۹٥)

دل کوه گفتی بدرد همی زمین باسواران بپرد همی
(شاهنامه، ۱۳۱۲/۷۸٦)

۱. ما اغراق را دراینجا به‌معنی وسیعتری گرفته‌ایم به‌طوری که شامل مبالغه وغلو نیز بشود زیرا جدا کردن مرز مبالغه واغراق وغلو ازیکدیگر آسان نیست.

اگر این اغراق در خود تشبیه باشد اثر آن بیشتر است یعنی طوری باشد که اجتماع مشبه ومشبه‌به حتی در ذهن هم به‌سختی بتواند تحقق یابد مانندتشبیه «تن» به«جان پاك» در این بیت:

روانش خرد بود و تن جان پاك تو گفتی که بهره ندارد ز خاك

(شاهنامه، ص ۱۷٤، چاپ مسکو، ج ۲)

د- مراعات نظیر[1] و تشبیه- و آن آوردن معانی متناسب در سخن است و اگر با تشبیه و استعاره توأم باشد به‌زیبائی کلام می‌افزاید. معانی متناسب ممکن است برای مشبه یا مشبه‌به یا وجه شبه و یا هردو یا هرسه آنها آورده شود. مثال برای ذکر ملائمات مشبه‌به که فراوانتر است:

چراغ روی ترا شمع گشت پروانه مرا زحال تو با حال خویش پروانه

(حافظ، ص ۲۹٦)

مثال برای ذکر ملائمات و امور متناسب با مشبه ومشبه‌به هردو:

خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد گربرك عیش می‌طلبی ترك خواب کن

(حافظ، ص ۲۷۳)

که «خورشید» و «مشرق» و «طلوع کرد» باهم متناسبند (خورشید و مشرق هردو مشبه‌به‌اند) و می و ساغر که مشبهند نیز باهم تناسب دارند. مثال دیگر:

اگر پرورانی درخت کرم برنیکنامی خوری لاجرم

(بوستان، ص ۱٤۰)

در اینگونه اشعار که از طرفی اولا بیش از یک تشبیه وجود دارد ثانیاً مشبه‌ها و مشبه‌به‌ها دوبدو باهم متناسبند زیبائی تا سرحد کمال است.

در مطول (ص ۳۱۱)،و هنجار گفتار (ص ۱۹٤)[2] استعارهٔ مصرحه یاحقیقیه از نظر آمدن یا نیامدن امور متناسب با آن در کلام به‌چهار قسم تقسیم شده است:

۱- مطلقه، ۲- مجرده، ۳- مرشحه، ٤- مجرده و مرشحه باهم.

۱— مطلقه —آن است که ملائمات مشبه‌به (مستعارمنه) و مشبه(مستعارله) هیچکدام ذکر نشود مانند:

۱. مراعات النظیر نامهای دیگری هم دارد مانند تلفیق وایتلاف و تناسب (مطول، ص۳۴۲) که‌آخری بهتر ازبقیه است.

۲. دراین مبحث تقسیم بندی ما مقتبس از مطول وهنجارگفتار است ولی مثالها را خود ازمیان اشعار فردوسی برگزیده‌ام.

یکی شاخ پیدا کن از تخم من — چو خورشید تابنده از انجمن

(شاهنامه، ۲٤۹٤/۲/٦٦۳)

۲ــ مجرده و آن استعاره‌ای است که ملائمات مشبه‌به (مستعارمنه) ذکر شده باشد:

نخواهم ز بیخ سیاوش درخت — نه‌شاخ ونه‌برگ ونه‌تاج ونه تخت

(شاهنامه، ۲۰۳۸/۲/٦٦۵)

که درخت استعاره برای فرزند و بیخ وشاخ و برگ ملائمات آن است. اینگونه استعارات بیشتر از انواع دیگر است.

۳ــ مرشحه یا آنکه ملائمات مشبه (مستعارله) بیاید:

سپهبد عنان اژدها را سپرد (فردوسی) که «اژدها» مستعارمنه و اسب مستعارله و عنان از امور متناسب با اسب (مستعارله) است.

٤ــ هم مجرده و هم مرشحه:

ز دریا نهنگی به‌جنگ آمده است — که جوشنش چرم پلنگ آمده است

(فردوسی)

نهنگ (مستعارمنه) و دریا ملائم آن و رستم مستعارله و جوشن و چرم‌پلنگ از امور متناسب با آن است.

یادآوری- تناسبی که تاکنون از آن یاد شده بین ارکان تشبیه و امور مجاور آن بود یعنی تناسب بین اجزاء شعر یا بین عباراتی محدود ولی گاهی این تناسب بین تشبیه و استعاره از طرفی و کل موضوع یا داستان ازطرفی دیگر است مانند بسیاری از تشبیهاتی که در شاهنامه آمده است. مثلا به‌مقتضای حماسی بودن داستانها تشبیهات مربوط به‌طلوع و غروب آفتاب نیز حماسی است[1]. مثلا ماه و خورشید به‌سپر و نور به نیزه یا تاج تشبیه می‌شود و یا خورشید به‌سپردار، کمندافکن، شمشیر-کش و سناندار تشبیه می‌گردد و در این موارد غالباً جنگی آغاز می‌شود:

چو زرین سپر برگرفت آفتاب — سر جنگجویان برآمد ز خواب

ببستند گردان ایران میان — همی تاختند از پس رومیان

(۲۳۰/۱۷۷۰)

۱. به‌حماسی بودن تشبیهات وتصویرهای شاهنامه آقای شفیعی کدکنی پیش ازمن اشاره کرده است (مجلهٔ سخن، دورهٔ ۱۹، ص۱۱۵۸).

چوخورشید شمشیر رخشان کشید   شب تیره را گشت سر ناپدید

(۶۶۹/۶۵)

چو خـورشید برزد سنان از فراز   خودو اهرن از راه گشتند باز

(۱۴۷۴/۵۴۵)

وقتی سخن لشکرکشی شاه است خورشید نیز تاجدار است:

شب تیـره لشکـر همیرانـد شاه   چو خورشید بفراشت زرین کلاه

(۱۷۱۴)

درشاهنامه شب و ماه وسپیده‌هم جنگاورند:

چـو بـرگشت شب گرد کـرده عنان   سپیـــده بـــرآورد رخشـان سنـان
نشست از بــر تخت زر شهـریـار   بشد پیش او فـــرخ اسفنـدیـار

(۱۶۳۴)

ولی همین خورشید که در روزهای رزم سپردار و درفش‌گیر و تیغزن و تاجدار است درمواقع بزم چراغ مجلس است و نور آن نیز مانند دیبا لطیف و زیباست:

چـو سر بـرزد ازکـوه‌روشن چـراغ   چـو دیبا فــروزنده شد دشت وراغ
سکنـدر بیامـد بـــدان بـارگـــاه   دو لب پـرزخنـده دل از غـم سیاه

(۱۸۵۷/۸۵)

وقتی سخن ازشاه و برتخت نشستن اوست ماه و خورشید نیز تخت نشین است نهایت آنکه تخت ماه سیمین و تخت خورشید زرین است:

چو خورشید برتخت زرین نشست   شب تیره رخ را بـه‌ناخن بخست
بفـرمـــود تـــا رفت پیشش زریـر   سخن گفت بـا شاه هـر گونه دیـر

(۱۴۸۷)

چـو مـاه از بر تخت سیمین بگشت   سه‌پاس از شب تیره اندرگـذشت
همی پـاسبان بـرخـروشیـد سخت   کـه گشتاسب شاه است پیـروزبخت

(۱۶۲۱/۲۲۰۱)

ولی گاهی نیز تشبیهات با محیط تشبیه تناسب ندارد مثلا در همین‌شاهنامه لشکر به‌بهشت و نستیهن رزمجو به سرو و یا رستم به‌آفتاب سپیده‌دم تشبیه شده‌است یعنی به‌چیزهائی که بیشتر زنان به‌آن تشبیه می‌شوند:

بیاراست لشگر به‌سان بهشت — به‌باغ وفا سرو کینه بکشت

(۱۱۰۶/۹۲۷)

چنین گفت بهمن که این رستم است — و یــا آفتــاب سپیــده‌دم است

(شاهنامه، ۱۶۵۰/۲۷۰۶)

چو نستیهن آن سرو سایــه فـکـن — که شد ناگهـان ناپدید از چمن

(۱۲۰۹/۱۳۰۱)

شاعران دیگر مشبه‌به‌هائی را که فردوسی به‌اقتضای محیط حماسی و رزمی داستان خود آورده است بدون توجه به‌چنین امری در موارد عشقی و بزمی آورده‌اند:

ترك روز آخر چوبا زرین سپــر — هندوی شب را بـه‌تیغ افکند سر

شیخ خلـوت سازکـوی یـارشد — باسگـان کـوی او درکـارشد

(عطار)

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد

بـه‌دست مرحمت یـارم در امیدواران زد

(حافظ، ص ۱۰۴)

ه - ایهام تناسب و تشبیه[1]- ایهام تناسب ازاقسام مراعات نظیر است ولی از آن خیال انگیزتر و لطیف‌تر است. این آرایش در شعر حافظ و خاقانی بسیار است و آن آوردن لفظی است که بیش از یك معنی دارد و بین معنای مخفی و دوم آن یعنی معنائی که در عبارت مراد نیست بـا کلمات دیگر تناسب و مـراعات نظیر وجود داشته باشد مانند «هوا» و «پروانه» در این بیتها:

درچمن بـاد بهاری زکنارگـل و سرو — به‌هواداری آن عارض وقامت برخاست

(حافظ، ص ۱۷)

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمــد — حالتی رفت که محراب بـه‌فریاد آمد

(حافظ، ص ۱۱۷)

درشب هجران مرا پروانه وصلی‌فرست — ورنه ازدردت جهانی‌رابسوزانم‌چوشمع

(حافظ، ص ۱۹۹)

و- تضاد و تشبیه- تضاد یا طباق یا تکافؤ (مطول، ص ۳٤۰) را نیز میتوان

۱. در اکثر کتابهای بدیع ازاین صنعت خیال انگیز سخنی به‌میان نیامده است. بسیاری از اهل فن نیز آن را باایهام اشتباه کرده‌اند.

نوعی مراعات نظیر دانست منتها مراعات نظیری که بین دو کلمه رابطهٔ تضاد باشد (مطول، ص ۳٤۲). گاهی این تضاد بین دو استعاره یا دو دستگاه تشبیهی برقرار میشود:

غمی که چون سپه زنگ ملک دل بگرفت
زخیل شادی روم رخت زداید باز
(حافظ، ص ۱۷۷)

آفتابی از تو دوری چون کنم   سایه‌ام بی‌تو صبوری چون کنم
(عطار)

گرد مه خط سیه کار نداری داری   روز روشن به‌شب تار نداری داری
(فروغی بسطامی، ص ۱۹۱)

گاهی تضاد بین اجزاء یک تشبیه است که در این صورت تشبیه را به‌اوج زیبائی خود میرساند و این تضاد ممکن است بین دو وجه شبه باشد مانند «دشمن» و «دوستدار» و «دل خونین» و «لب خندان» در بیتهای زیر:

تو مرا مانی و من هم مرترا مانم همی   دشمن خویشیم هردو دوستدارانجمن
(منوچهری، ص ۷۱)

بادل خونین لب خندان بیاور همچو جام
نی‌گرت زخمی رسد آئی چوچنگ‌اندرخروش
(حافظ، ص ۱۹٤)

یا بین مشبه و مشبه‌به است مانند تشبیه شب به‌روز در این بیت:

امشب به‌راستی شب ما روزروشن است   عید وصال دوست‌علی‌رغم دشمن است
(دیوان سعدی، ص ۳۷٦)

گاهی بین دو مشبه‌به‌است که تعلق به‌یک مشبه دارد مانند:

آب‌وآتش به‌هم آمیخته‌ای‌ازلب لعل   چشم بددورکه بس‌شعبده بازآمده‌ای
(حافظ، ص ۲۹۲)

گاهی تضاد بین مشبه یا مشبه‌به است باکلمه‌ای در خارج از دستگاه‌تشبیه مانند «مست» که مشبه‌به‌است برای چشم و با هشیار که مشبه نیست تضاد دارد:

به‌دل گفتم زچشمانش بپرهیز   که هشیاران نیامیزند با مست
(سعدی، ص ۵۳۲)

یعنی اصلا تناسب و تضاد مابین کلماتی است که خارج از دائره تشبیهند. یعنی یا این تضاد اصلا بین هیچیک از ارکان تشبیه نیست و یا بین یکی از ارکان تشبیه و کلماتی غیر از آنهاست.

ز- کنایه و تشبیه- مانند این بیت که وجه‌شبه آن کنایه است:

اگر ز روی توعکسی به‌جام مافتد حبابوار براندازم از نشاط کلاه
(حافظ، ص ۷۷)

ح- ایهام وتشبیه:

بد اندیش برخرده چون دست یافت درون بزرگان ز آتش بتافت
بخرده توان آتش افروختن پس آن گه درخت گشن سوختن
(بوستان، ص ۲۳)

ط - تجنیس وتشبیه:

دمی رفت تا چشمهٔ آفتاب فرو شست چشم خلایق ز خواب
(بوستان، ص۳۳)

ی - ارسال مثل و تشبیه- این کار بخصوص اگر مثل رایج مشبه‌به واقع شود بر زیبائی کلام می‌افزاید:

اول اندیشه وانگهی گفتار پای‌بست آمده است‌پس‌دیوار
(سعدی)

ك - تلمیح وتشبیه- این کار نیز بویژه اگر مشبه‌به حاصل حکایتی باشد که شاعر به آن اشاره میکند تشبیه را زیبا خواهد کرد:

دست‌دردامن مردان زن‌واندیشه مکن هر که با نوح نشیند چه‌غم‌ازطوفانش
(سعدی، ص ۷۹۰)

در بیت زیر شخصیت‌های داستانی وملی به‌صورت استعاره بکار رفته است:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد
(حافظ، ص ۷۳)

که مراد از شاه ترکان پادشاه وقت (مثلا شاه شجاع) و غرض از سیاووش گویا خود حافظ است.

* * *

گاهی نیز تشبیه با **چند صنعت** توأم است مانند بسیاری از ابیاتی که در

مثالهای پیش دیدیم و نیز این شعر که در آن تضاد و ایهام تضاد (بین بالا و پست) هم هست:

در نعل سمند او عکس مه‌نو پیدا   وز قد بلند او بالای صنوبر پست
(حافظ، ص ۲۰)

ل- پی‌آوری و تشبیه- مراد از این صنعت پی‌هم آوردن کلمات متناسب است که آن را درکتابهای بدیع تنسیق صفات واعداد می‌گویند مثال:

ابر و باد و مه وخورشید وفلک درکارند (سعدی)

م- دلیل آفرینی یا حسن تعلیل و تشبیه- این صنعت آوردن دلیلی است که منطقی نباشد ولی زیبا و شاعرانه باشد مانند:

بدل گفتم ز چشمانش بپرهیز   که هشیاران نیامیزند با مست
(سعدی)

ن - تأکید و تشبیه - گاهی تشبیه با تأکید و مبالغه توأم است و در این موارد گاهی مشابهت به‌دست فراموشی سپرده میشود. زیرا مشبه و مشبه‌به عین هم و متحد با یکدیگر به‌نظر میرسند. چنین تشبیهاتی را می‌توان برروی هم برسه قسم تقسیم کرد: ۱ —تأکیدی ۲— ترجیحی و اغراقی ۳— تشبیه‌مبنی برعینیت و اتحاد مشبه و مشبه‌به و فراموش کردن مشابهت که‌البته جدا کردن اینها از یکدیگر بسیار دشوار است و ازهمین رو ما همه آنها را تشبیه تأکیدی[1] به‌معنی وسیع آن نامیدیم زیرا مشبه به‌نحوی‌مؤکد و اغراق‌آمیز به‌مشبه‌به تشبیه میگردد و گاهی هم متحد و همجنس آن شمرده می‌شود و نمونه کامل اینگونه تشبیهات استعاره است. تأکید تشبیه از ابتذال تشبیه مکرر میکاهد و تشبیه بدیع و تازه را زیباتر میکند اینک به‌شرح اقسام تشبیه تأکیدی می‌پردازیم:

۱- تأکید تشبیه به‌معنی محدود — این در هنگامی است که تشبیه با کلمات واداتی که برتأکید دلالت می کنند توأم باشد. از این‌قبیلند عیناً، براستی، درست، درست و راست، بعینه، توگفتی، یا:

امشب براستی شب ما روز روشن است   عیدوصال دوست علیرغم دشمن است
(دیوان سعدی، ص ۳۷۶)

۱. تشبیه مؤکد نگفتیم زیرا این اصطلاح در قدیم معنی خاصی داشته است وبر تشبیه بدون‌ادات اطلاق می‌گردیده (نقد شعر فارسی، ص۵).

تو مرا مانی بعینه من ترا مانم درست دشمن خویشیم هردو دوستدار انجمن
(منوچهری، ص ۷۱)

دو چشم آهو و دو نرگس شکفته ببار درست وراست بدان چشمکان توماند
(دقیقی)

پیش از این گفتیم بعضی از کلماتی که میتوان آنها را از ادات تشبیه نیز بشمار آورد برتأکید نیز دلالت می کنند مانند: نسخه بدل، جلد سوم و عطف بیان در این ابیات ایرج‌میرزا:

گفت که ای نسخه بدل از پری جلد سوم از قمر و مشتری
عطف بیان از گل و سرو وسمن جملهٔ تأکید ز باغ و چمن

تشبیه در عباراتی که بوسیلهٔ جمله‌ای تصحیح می‌شوند نیز جنبهٔ تأکیدی دارد. در اینگونه جمله‌ها ممکن است «بلکه» یا «بل» به‌عنوان عامل تصحیح بیاید یا نیاید مانند: او آدم نیست فرشته است.

نه مردم شمر بل زدیو و دده دلی کو نباشد ز درد آزده
(شاهنامه، ۱۳۰۸/۷۰۱)

آتش است این بانگ نای و نیست باد هرکه این آتش ندارد نیست باد
(مولوی)

آن نه زلف است و بناگوش که روز است وشب است
آن نه بالای صنوبر که درخت رطب است
(سعدی)

۲- تشبیه ترجیحی و اغراقی — و آن تشبیهی است که با اغراق و مبالغه توأم باشد و آن را می‌توان به‌چند قسم تقسیم کرد که از اقسام آن نوعی است که مشبه برتر از مشبه‌به است و میتوان آن را تشبیه تفضیلی یا برتر شمرد و این نوع تشبیه به‌چند وسیله صورت می‌گیرد:

الف- با صفت تفضیلی — مانند روی لطیفتر از گل او، سخنان شیرین‌تر از قند:

زلفش گره افشانتر و پیچنده‌تر از دود بربالش من ریخته آشفته و شبرنگ
(توللی)

چه آوردم از بصره دانی عجب حدیثی که شیرین‌تر است از رطب
(بوستان، ۱۸۰)

مرا گر تهی بود از آن قند دست سخنهای شیرین‌تر از قند هست
(بوستان، ص ۷)

ب- با عوض کردن جای مشبه و مشبه‌به در جملهٔ منفی یا انکاری به طوری که برتری مشبه برمشبه‌به و فروتری مشبه‌به از مشبه آشکار شود:

سرو خرامان چو قد معتدلت نیست اینهمه وصفش که‌میکنند به‌قامت
(سعدی، ص ۴۰۳)

وگر خورشید در مجلس نشیند نپندارم که همتای تو باشد
(سعدی، ۴۳۰)

مه‌چنین خوب‌نباشد تو مگر خورشیدی دل چنین سخت نباشد تومگر خارائی
(سعدی، ص ۵۶۵)

گل باتو برابری کجا یارد کرد کو نور زمه دارد و مه نور از تو
(حافظ، ص ۳۸۳)

اگر سروی به‌بالای تو باشد نه چون قد دلارای تو باشد
(سعدی، ص ۴۳۰)

دیگر ای‌باد حدیث گل وسنبل نکنی گر برآن سنبل زلف و گل رخسار آئی
(سعدی،ص ۵۶۵)

بت آرای چون او نبیند به چین میان بتان چون درخشان نگین
(شاهنامه، ۱۷۷۹/۶۸)

گاهی به‌جای جملهٔ منفی جملهٔ استفهامی بکار می‌رودمنتهی استفهامی که انکارآمیز باشد در این صورت تشبیه ترجیحی با تأکید توأم است مانند:

که دارد در همه لشکر کمانی که چون ابروی زیبای تو باشد
(سعدی، ص ۴۳۰)

آب بقا کجا و لب نوش او کجا آتش کجا و گرمی آغوش او کجا
(رهی معیری)

این تعویض گاهی نیز درجمله های مثبت است مانند این بیتهای حافظ:

لعل سیراب به‌خون‌تشنه لب‌یار منست وز پی‌دیدن او دادن جان کار منست

همائی چون تو عالیقدر حرص استخوان تا کی
دریغ آن سایه همت که بر نااهل افکندی

ج- با کلماتی مثل رشک، غیرت، مانند رشک جنان، رشک پری.

شاهدی در لطف و پاکی رشک آب زندگی
دلبری در حسن و خوبی غیرت ماه تمام
(حافظ، ص ۲۱۰)

د- همچنین با تعبیراتی مانند سبق بردن، خجل شدن، شرم کردن، قیمت بردن، جلوه شکستن، در نوشتن، پست بودن، فارغ کردن ومانند آنها که برتری مشبه بر مشبه‌به یا فروتری مشبه‌به از مشبه از آن استنباط میشود:

دل شکر در آن تاریخ شد تنگ — که یاقوت تو بیرون آمد از سنگ
قمر در نیکوئی دلدادهٔ تست — شکر مولای مولا زاده تست
(نظامی)

سبق برده ز وهم فیلسوفان — چو مرغابی نترسد ز آب و طوفان
(خسرو وشیرین، ص ۸۴)

ز شرم چهرهٔ چون آفتابت اندر صبح — ستاره خون شود از چشم آسمان بچکد
گفتم که باتو خواهم روزی روم به گلشن — گفتا که شرم بادت از روی گلفروشم
(فروغی بسطامی، ص ۱۳۹)

پیش رفتار تو پا برنگرفت از خجلت
سرو سر کش که به‌نازازقد و قامت برخاست
(حافظ، ص ۱۷)

دلیری سیه نامه‌ای سخت دل — ز ناپاکی ابلیس در وی خجل
(بوستان، ۱۳۱)

قیمت گل برود چون تو به‌گلزار آئی — و آب شیرین چو تو در خنده وگفتار آئی
(سعدی، ص ۵۶۵)

یارم چو قدح به‌دست گیرد — بازار بتان شکست گیرد
(حافظ، ص ۱۰۰)

رخ برافروز که فارغ کنی از برگ گلم — قد برافراز که از سرو کنی آزادم
(حافظ، ص ۲۱۵)

در نعل سمند او عکس مه نو پیدا وز قد بلند او بالای صنوبر پست
(حافظ، ص ۲۱)

در این بیت لطیف حافظ باد بهاری عارض و قامت و معشوق را از گل و سرو برتر میداند و به‌هواداری از آن برمیخیزد:

در چمن باد بهاری ز کنار گل وسرو به‌هواداری آن عارض وقامت برخاست
(حافظ، ص ۱۷)

و بادی که برچهره و موی دلدار سعدی وزیده باشد دیگر سخن از گل وسنبل نمی‌گوید:

دیگر ای باد حدیث گل وسنبل نکنی گر برآن سنبل زلف و گل رخسارآئی
(سعدی، ص ۵۶۵)

هـ- آوردن مشبه‌به نامحسوس برای مشبه محسوس مانند تشبیه تن به «جان پاک» در این بیت فردوسی:

روانش خرد بود و تن جان پاک تو گفتی که بهره ندارد ز خاک

در بسیاری از این تشبیهات علاوه براغراق و برتری و ترجیح مشبه به مشبه‌به فراموشی تشبیه نیز به‌چشم میخورد.

و- دیگر از اقسام تشبیه اغراقی آن است که تشبیه با **تعجب** توأم باشد. تشبیهاتی که مشبه‌به آن به وسیلهٔ «یا» به‌مشبه عطف میشود از این قبیل است. در این موارد براثر کمال مشابهت ذهن دچار شبهه و تعجب میشود. مثال برای تشبیهات توأم با تعجب:

ندانم این شب قدر است یا ستاره روز توئی برابر من یا خیال در نظرم
(دیوان سعدی، ص۵۱۳)

این برگ گل است یا بناگوش یا سبزه به‌گرد چشمهٔ نوش
(دیوان‌سعدی، ص ۶۳۵)

من ساه ندیده‌ام کله‌دار من سرو ندیده‌ام قبا پوش
(دیوان سعدی، ۶۳۶)

عجب باشد که گل را چشمه شوید غلط گفتم که گل برچشمه روید
(نظامی)

از این قبیل است تشبیهاتی که دو وجه‌شبه متضاد داشته باشد. شک نیست

که چنین تشبیهاتی تعجب و خیال‌انگیزی در ذهن بوجود میآورد مانند «دل خونین» و «لب خندان» که هردو وجه شبه بین انسان و جامند:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام
نی‌گرت زخمی رسد آئی چو چنگ اندر خروش
(حافظ، ص ۱۹٤)

یا در این بیت که مشبه (لب) دو مشبه‌به متضاد (آب و آتش) دارد که شاعر خود آن تشبیه را نوعی شعبده‌بازی دانسته است:

آب و آتش به هم‌آمیخته‌ای ازلب‌لعل چشم‌بددور که‌بس شعبده‌باز آمده‌ای
(حافظ، ص ۲۹۲)

ز ـ تشبیهی که با حصر توأمست یعنی با عناصری مانند «جز» و «بس» همراهست مثل آنچه در این بیت حافظ می‌بینیم:

درصومعه زاهد و درخلوت صوفی جز گوشهٔ ابروی تو محراب دعانیست

ح ـ وقتی یک امر به‌دو چیز تشبیه می‌شود مانند زلف در این بیت که هم به‌زنجیر و هم به کمند تشبیه شده است:

وز برای صید دل درگردنم زنجیر زلف چون کمند خسرومالک رقاب‌انداختی
(حافظ، ص ٤۹)

۳ ـ عینیت و اتحاد مشبه و مشبه‌به و تناسی[1] تشبیه — درکتابهای بیان قدیم آمده است که استعاره از تشبیه رساتر است (الاستعارة ابلغ من التشبیه والکنایه ابلغ من التصریح) زیرا در استعاره دعوی اتحاد بین مشبه و مشبه‌به وفراموش‌شدن تشبیه است اما این امر (تناسی تشبیه) که در مطول خاص استعاره شمرده شده است میتواند دربارهٔ تشبیهات دیگر هم تعمیم یابد زیرا این کار منحصر به‌استعاره نیست ودر برخی دیگر از تشبیهات نیز کم وبیش به‌چشم میخورد از این قرار:

الف ـ حذف ادات تشبیه — چنانکه دیدیم تشبیهی راکه ادات آن حذف شده باشد مؤکد مینامند زیرا تشبیه در این موارد تا حدی به‌استعاره نزدیک است. از ساختمانهائی که برای تشبیه بدون ادات دیدیم در این موارد نزدیکی به‌استعاره و فراموشی تشبیه بیشتر است:

۱. تناسی یعنی خودرا به‌فراموشی زدن دراین مورد مـی‌خواهند بگویند دراستعاره تشبیه بـدست فراموشی سپرده شده است (ص۳۰۰، مطول).

۱ــ در صفات مرکب تشبیهی مانند ماهرو و گلچهر.

۲ــ وقتی که مشبه مسندالیه یا مفعول و مشبه‌به مکمل باشد: روانش خرد بود و تن جان پاك (شاهنامه، ص ۱۷٤، چاپ مسکو، ج ۲).

۳ــ وقتی که مشبه مبدل‌منه و مشبه‌به بدل است: ای گنبد گیتی ای دماوند. (بهار)

٤ــ اگر مشبه مضاف و مشبه‌به مضاف‌الیه باشد: روان خون برآن چهرهٔ ارغوان (شاهنامه)

٥ــ اگر مشبه‌به مضاف و مشبه مضاف‌الیه باشد: به‌باغ جهان برگ‌انده‌سبوی. (شاهنامه)

٦ــ در وقتی که وجه شبه به‌مشبه‌به اضافه میشود: با همت بازباش وبا کبر پلنگ.

ب‍ــ در تشبیهاتی هم که مشبه از سنخ مشبه‌به یا عین آن شمرده شده است جنبهٔ تأکید و فراموشی تشبیه وجود دارد:

پی ز قوس و رگ زدرع و فش زموی و تن زکوه
سر زنخل و دم زحبل و سرزسنگ وسم ز روی
(منوچهری، ص ۱۳٦)

در ساختمانهای تشبیهی‌ای که در بالا دیدیم جنبهٔ عینیت یا سنخیت مشبه و مشبه‌به نیز به‌چشم میخورد بخصوص در آنهائی که مشبه‌به مکمل یا بدل است. علاوه برآنها در این تشبیهات که ساختمان دستوری آنها را نمیتوان تحت قاعده معینی درآورد نیز سنخیت و جنسیت یا عینیت به‌چشم میخورد:

روی تو مگر آینهٔ لطف الهیست — حقا که‌چنین است‌دراین روی‌و ریانیست
(حافظ، ص ٤۸)

به‌صدق کوش که‌خورشیدزاید ازنفست — که‌از دروغ سیه‌روی گشت‌صبح نخست
(حافظ، ص ۲۱)

قد ترا زجلوهٔ نازآفریده‌اند — روی مرا ز خاك نیاز آفریده‌اند
(صائب)

گفت سلام ای پسر ماه وهور — چشم بد از روی نکوی تو دور
(ایرج میرزا)

ج ـ تشبیهات مضمر را نیز میتوان برپایهٔ فراموشی تشبیه استوار دانست:

عاشق اگر منم چرا غنچه دریده پیرهن کشته‌اگر منم چرا لاله بود بخون کفن

(مسعود سعد)

د ـ همچنین است در تشبیهاتی که براثر کمال مشابهت مشبه و مشبه‌به انسان به‌شک می‌افتد که شاید مشبه همان مشبه‌به باشد. ازاین قبیل است تشبیهاتی که با انگار، گویا، گوئی، گفتی، توگفتی، پنداری، بینی و «یا» می‌آیند:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی
و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
بپاکی گوئی اندر جام مانند گلابستی
بخوشی گوئی اندر دیدهٔ بیخواب خوابستی

(رودکی)

مردم روی زمین رفتن او پندارد کافتاب است که براوج برین می‌گذرد

(سعدی)

مردم دیده ز لطف رخ او در رخ او
عکس خود دیدگمان برد که مشکین خالی‌است

(حافظ، ص ٤٧)

ندانم نوحهٔ قمری به‌طرف جویباران چیست
مگر او نیز همچون من غمی دارد شبانروزی

(حافظ، ص ۳۱۷)

دهان تنگ شیرینش مگر مهر سلیمان است
که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد

(حافظ)

تو گفتی که از نعل اسپان زمین بپوشد همی چادر آهنین

(فردوسی، ۱۲۳۰)

هـ ـ از موارد دیگر نزدیک شدن تشبیه به‌تناسی آن هنگامی است که تشبیه غیرمستقیم صورت می‌گیرد مانند تشبیه غیرمستقیم می به‌خون شقایق و ابروبه‌محراب دراین ابیات حافظ:

بر برگ گل به‌خون شقایق نوشته‌اند
کانکس که پخته‌شد می‌چون ارغوان گرفت
(ص ۶۰)

ابروی یار در نظر و خرقه سوخته
جامی به‌یاد گوشه محراب میزدم
(ص ۲۱۸)

حافظ را میتوان از شاعرانی دانست که اینگونه تشبیهات را با لطافت و چیره‌دستی نبوغ‌آسائی در شعر خود آورده است و چنانکه دیده میشود در شعر او چنین تشبیهاتی گاهی با صنعت خیال‌انگیز ایهام تناسب توأم است.

۵- تازگی تشبیه— تازگی تشبیه اگر توأم با فصاحت و بلاغت باشد از مهمترین عوامل رسائی و گیرائی آن است و برعکس تکرار و ابتذال از نشانه‌های نارسائی و ضعف تشبیه بشمار میرود و انتقاد نوآوران به‌بعضی از شاعران سنت‌گرا که باز قد را به‌سرو و زلف را به‌مار و چشم را به‌نرگس تشبیه میکنند درست و بر همین اساس است. زیرا بنیاد شعر و هنر بر ابداع و نوآوری استوار است و تقلید و تکرار از دشمنان بی‌چون و چرای هنرند. یکی از شاعران فرانسوی (ژراردونروال) در این باره میگوید: «نخستین کسی که روی معشوق را به‌گل تشبیه کرد شاعر بود و آنکه دوباره چنین کرد بیشعور»[۱]. این بیان اگرچه پاره‌ای از حقیقت را دربر دارد اما مبالغه‌آمیز است زیرا چنانکه پس از این خواهیم دید تشبیهات مکرر را هم با شرایطی میتوان زیبا کرد. بنابراین اقتباس تشبیه همیشه دلیل بیشعوری شاعر نیست زیرا اگر چنین باشد حافظ و سعدی هم بسیاری از تشبیهات و استعارات دیگران را بکار برده‌اند (مانند لب لعل، قد سرو و سنبل مو و دهها مانند آن) و باید آنان را از بیشعوران شمرد در حالی که آنان از هر شاعری شاعرترند.

در سطول (ص ۲۸۱) و هنجار گفتار (ص ۱۷۵) به‌تازگی و ابتذال تشبیه زیر عنوان غرابت و ابتذال وجه‌شبه اشاره شده است اما سخنی از قوت و رسائی

۱. پژوهشهای زبانشناسی نیز این امر را درشرایطی تأیید می‌کند. به‌این معنی که برطبق نظریهٔ خبر (Information) هرچه در زبان تکرار و کثرت استعمال‌سخنی بیشتر باشد معنی ورسائی آن ضعیف‌تر می‌شود. بنابراین تشبیه واستعاره وشکلهای ادبی نیز ازاین قانون عام زبان پیروی می‌کنند یعنی تکرار وابتذال موجب کاهش رسائی وتقلیل زیبائی آنها می‌شود. برای آگاهی از نظریهٔ درجهٔ رسائی سخن به‌کتاب Eléments de Linguistique Générale تألیف A. Martinet صفحهٔ ۱۸۷، چاپ سوم، سال ۱۹۶۲، نگاه کنید.

اینگونه تشبیهات و ضعف و نارسائی تشبیهات مبتذل و قریب به‌میان نیامده است.

ما اینجا تشبیه قریب و غریب را از این لحاظ مورد بحث قرار میدهیم. زیرا یکی از نارسائیها و نقایص نقد شعر فارسی در گذشته این بوده است که به‌عیب ابتذال و تقلید توجهی نگردیده است و در کتب معانی و بیان به‌این عامل انحطاط شعر و هنر کمتر اشاره شده است و نویسندگان آن کتابها اگر هم گاهی دربارهٔ انتحال و سرقت شعر بحث کرده‌اند در عمل دزدیدن استعارات و تشبیهات و مضامین دیگران را بر شاعران و شاعرنمایان عیب نگرفته‌اند و همین سهل‌انگاری باعث شده است که استعارات و تشبیهات و تعبیرات شعر فارسی به‌وضع دلازاری تقلید و تکرار گردد به‌طوری که مثلا اگر صورت و سیرت معشوق غزلسرایان را از روی شعرشان نقاشی و ترسیم کنند تمام عین یکدیگر از آب درمی‌آید زیرا همه این معشوقان مثلاسروقد، سیه‌چشم، سلسله‌موی، کمان ابرو، عاشق‌کش و بیوفا هستند. گویا شاعر بزرگوار قدیم حتی اگر چشم معشوقش کبود هم بوده ناچار برای حفظ سنت و پیروی از«مد» شعری آن را سیاه قلمداد میکرده است. باری تازگی تشبیهات اگرچه از عوامل اصلی قوت و رسائی آنهاست ولی در نقد شعر قدیم چندان مورد توجه نبوده است. البته در کتاب‌های بدیع صنعتی به‌نام ابداع یا حسن اختراع[1] داریم ولی معنی آن مبهم و کشدار است و در حقیقت باید شامل ابداع در شعر به‌طور کلی و بسیاری از آرایشهای ادبی باشد و اختصاصی به‌تشبیه و استعاره ندارد و گذشته از این در نقد شعر عملا چندان مورد اعتنای سخن‌سنجان نبوده است.

از شاعران پارسی‌گوی آنانکه قدیمترند نوآورتر نیز هستند زیرا ضمن آنکه نخستین اشعار پارسی را سروده‌اند نخستین تشبیهات و استعارات را هم آورده‌اند (بجز تشبیهات رایج میان مردم که اختصاص به‌شاعری خاص ندارد). تشبیهات بعضی از این شاعران مانند کسائی مروزی و خبازی نیشابوری هنوز هم تازه و نمونه کامل ابداع است. در اشعار فرخی و منوچهری تشبیهات و استعارات بدیع هست ولی در دیوان منوچهری بسیاری از این تشبیهات مقتبس از شعر شاعران[2] عرب است. در شعر فردوسی و اسدی نیز تشبیهات و استعارات تازه کم نیست. شاید در

۱. هنجار گفتار، ص۲۶۸ وزیب سخن، ص۲۵۳، ج۱.

۲. اینگونه تشبیهات که از زبانهای دیگر ترجمه می‌شوند هرچند ارزش کار شاعر را کم می‌کنند ولی اگر در اشعار زیبا و فصیحی بیایند نوعی نوآوری است که موجب غنای ادبیات می‌گردد.

شعر خاقانی بیش از هر دیوان و منظومهٔ دیگری تشبیه و استعارهٔ بدیع بتوان یافت ولی چون سخن این شاعر پیچیده و دشوار است درک زیبائی تشبیهات و استعارات او آسان نیست. در نظامی نیز تشبیه تازه فراوان است ولی در غزلیات سعدی و حافظ تشبیه و استعارهٔ بدیع یا نیست یا اندک است. استادی این دو نابغه شعر بیشتر درآرایش تشبیهات و استعارات کهن است.

اینک نمونه‌ای ازکهن‌ترین تشبیهات و استعارات شعر فارسی در اشعار رودکی که بعداً بوسیله شاعران دیگر نیز بکار رفته است.

تشبیه رخ به:گل (۵۱۲)[1]، برگ یاسمن (۴۹۱)، لاله (۴۹۳ و ۴۹۴)، گل سرخ (۵۲۹)، می و گل و نسرین (۵۳۰)، ماه (۴۹۵)، ماه دو هفته (۵۳۸)، خورشید (۵۱۲)، شمع (۴۹۱) و تشبیه چشم به‌بیمار (۵۰۱) و نرگس (۵۱۰) و تشبیه معشوق به‌بت (۵۲۶) و ماه (۵۰) و تشبیه دهان معشوق به‌نیم دانه‌انار (۴۹۶) و تشبیه غم به‌سپاه (۵۱۱).

ولی با این حال این تشبیهات بدیع و غریب نیر دراشعار اندکی که از این شاعر بزرگ برجای مانده است دیده می‌شود:

ابرو کشتی و چین پیشانی موج گرداب بلا غبغب و چشمت طوفان
(۵۱۶)

چمن عقل را خزانی اگر گلشن عشق را بهار توئی
عشق را گر پیمبری لیکن حسن را آفریدگار توئی
(ص ۵۱۳)

رویت دریای حسن و لعلت مرجان زلفت عنبر صدف دهن در دندان
(۵۱۶)

این تشبیهات و استعارات نیز ناآشنا و تازه به‌نظر میرسند ولی با این حال برای اثبات تکراری نبودن آنها باید تحقیق بیشتری کرد:

لبان لعل چون خون کبوتر سواد زلف چون پر پرستو
(دیوان سعدی، ص ۵۵۷)

۱. عددها شمارهٔ صفحهٔ کتاب «شرح احوال و اشعار ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی سمرقندی» تألیف سعید نفیسی است که اشعار مزبور در آن مضبوط است.

به‌پند فراوانش بگشای گوش برو چادر مهربانی بپوش
(شاهنامه، ۱۱٤۸/۱۳٦/٥)

چو دانی که ایدر نمانی دراز به تارك چرا برنهی تاج آز
(شاهنامه، ۷۱٤/٥۸٥)

روانش خرد بود و تن جان‌پاك تو گفتی که بهره ندارد زخاك
(شاهنامه، ص ۱۷٤، چاپ مسکو، ج ۲)

بیاورد پس جام می میگسار که بگذشته بروی بسی روزگار
به‌یاد شهنشاه رستم بخورد برآورد از آن چشمهٔ زرد گرد
(فردوسی)

بساطی سبز چون جان خردمند هوائی معتدل چون مهر فرزند
(خسرو و شیرین، ص ۱۳٦)

به‌ره بر برف را گلبرگ پنداشت (ویس و رامین، ص ٤٥۱).

هوا برسبزه گوهرها گسسته زمرد را به مروارید بسته
(خسرو و شیرین، ص ۱۲٦)

تن سیمینش می‌غلطید درآب چو غلطد قاقمی بر روی‌سنجاب
(نظامی)

فارغ دل آنکسی که مانندحباب هم در سر میخانه سرانداز شود
(حافظ، ۳۷۹)

گیسوان بافته‌چون‌خوشه چه‌دارید هنوز بند آن خوشه که آن بافته‌تر بگشایید
(خاقانی، ص ۱٦۱)

اندر غزل خویش نهان خواهم‌گشتن تا برلب تو بوسه دهم چونش بخوانی
(عماره مروزی)

سزد که پروین بارد دو چشم من شب و روز
کنون کزین دو شب من شعاع برزد پر
(کسائی مروزی)

چون شب تاریک در شعرسیاه شد نهان چون کفر در زیر گناه
(عطار)

بعضی از تشبیهات با آنکه تازه و بدیع به‌نظر میرسند پس از تحقیق و

تأمل روشن میشود که چنین نیستند و در گذشته هم بکار میرفته‌اند. از این قبیل است تشبیه شب به‌دود و خورشید به‌گل زرد بوسیله شاعران معاصر که در شعر قدیم هم آمده است:

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد — فروشد تا بر آمد یک گل زرد
(نظامی)

آنجا که می‌شکفت گل زرد آفتاب — بر روی آبگینهٔ دریاچهٔ کبود
(ه.ا. سایه)

هوا اندوده رخساره به‌دوده — سپهر آراسته چهره به گوهر
(لبیبی)

هرسیاهی که‌شب ازدودسیه داشت‌فلک — در سر سلسلهٔ غالیه‌فام آوردی
(شمس طبسی)

می‌شودسینه‌شب بازچو دودی‌زنسیم — می‌شود پرده‌غم دور چوبادی‌زسراب
(توللی)

اینجاسکوت‌وخاطره‌ها خفته‌بودو باد — در دود شب توهم رؤیا دمیده بود
(نادرپور)

بنابراین تشخیص تازگی یا مکرر بودن تشبیهات و استعارات شاعران وقتی ممکن است که همه آنها گردآوری و باهم مقایسه[1] شود و بدون چنین کاری نمی‌توان دراین باره قضاوت قطعی کرد.

درکتابهای معانی و بیان[2] آمده است که در شرایطی می‌توان به‌تشبیه مبتذل لباس تازگی وغرابت پوشانید یکی در مورد تشبیه مشروط و تفضیل[3] است و دیگر دربارهٔ تشبیه مضمر یعنی آنکه شاعر تشبیه می‌کند اما اظهار می‌نماید که تشبیه نکرده است[4]:

گر نور مه و روشنی شمع تراست — پس کاهش و سوزش من ازبهرچراست
گر شمع توئی مرا چرا باید سوخت — ور ماه توئی مرا چرا باید کاست
(امیر معزی)

۱. نگارنده تشبیهات و استعارات قریب به‌شست دیوان و مجموعه شعر گذشته و حال فارسی را گردآوری‌کرده است امیدکه در فرصت مناسب چنین مقایسه‌ای صورت‌گیرد.
۲. مطول، ص ۲۸۴ به‌بعد و هنجار گفتار، ص ۱۷۶.
۳. به‌صفحهٔ ۴۴۶ نگاه‌کنید.
۴. دقائق‌الشعر، ص ۳۷ و هنجار گفتار، ص ۱۷۶.

ولی علاوه برآنچه درکتابهای بیان و بدیع آمده است اینگونه تصرفات و تغییرات نیز تا حدی به‌تشبیه مکرر رنگ تازگی و غرابت می‌دهد:

۱ــ تبدیل وجه شبه‌عادی به‌وجه شبه غریب و مرکب مانند تشبیه انسان به‌گل نه از لحاظ زیبائی بلکه از نظر خسته بودن به‌سلاح خویش و به‌الف نه از لحاظ راستی بلکه از نظر عاشق بودن به‌بالای خود و تشبیه آدم به‌چراغ ازنظر دلسیاهی نه از نظر روشنی و به‌گل نه از نظر زیبائی بلکه از حیث پوست خود را کفن ساختن. چنانکه دیدیم وجه شبه اینگونه تشبیهات براثر دور بودنشان از ذهن ذکر می‌شود (ص ٤٧٠):

بی‌کینه وری سلاح بسته　　　چون گل به‌سلاح خویش‌خسته
(نظامی)

ای چو الف عاشق بالای خویش　　　الف تو با وحشت سودای خویش
(نظامی)

چو گل مباش که هم پوست راکفن‌سازی
چو لاله باری از اول ز پوست بیرون آی
(خاقانی)

اینگونه تشبیهات را از نشانه‌های تحول سبک خراسانی به‌عراقی دانسته‌اند.

۲ــ مقید کردن مشبه یا مشبه‌به ــ مانند: «روی او مثل بهار شکوفان است» و نرگس پرخواب مست، بجای نرگس و دختر گلچهر رز به‌جای دختر رز، بهشتی درخت به‌جای درخت، و سرو روان به‌جای سرو، و گل زردآفتاب به‌جای گل آفتاب:

بگشا بشیوه نرگس پرخواب مست را　　　وز رشک چشم نرگس رعنا بخواب کن
(حافظ، ص ٢٧٢)

به‌نیمشب اگرت آفتاب می‌باید　　　ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز
(حافظ، ص ١٧٨)

گلعذاری ز گلستان جهان مارا بس　　　زین چمن سایهٔ آن سرو روان‌مارا بس
(حافظ، ص ١٨٤)

بهشتی درخت آورد چون تو بار　　　پسر نامجوی و پدر نامدار
(بوستان، ص ١٢)

آنجا که می‌شکفت گل زرد آفتاب　　بر روی آبگینهٔ دریاچهٔ کبود
(ه.ا.سایه)

دستم درون کارگه خویش می کشد　　برگوشهٔ سپهر گل آفتاب را
(کسرائی)

۳ــ تبدیل مشبه یا مشبه‌به به‌مترادفها یا امور نزدیک به‌آنها مانند تبدیل باغ به‌گلستان یا گلزار و چمن و یا تبدیل خیال به‌تصور و گل خورشید به‌گل آفتاب و مرغ بوسه به‌پرستوی بوسه در این اشعار:

به‌باغ جهان برگ انده مبوی (شاهنامه، ص ۶۷۹)، گلعذاری زگلستان جهان ما را بس (حافظ، ص ۱۸۲)، حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج (حافظ، ص ۱۶).

هم گلستان خیالم زتو پرنقش ونگار　　هم‌مشام دلم‌از زلف‌سمن‌سای‌توخوش
(حافظ، ص ۱۹٤)

ای حوری برهنهٔ باغ خیال من　　پر باد از توساغر شعر زلال من
(نادر پور، سرمه خورشید، ص ۹۸، چاپ ۱۳۳۹)

سرو بالای تو در باغ تصور برجای　　شرم دارم که به‌بالای صنوبر نگرم
(سعدی، ص ۵۱۲)

هرگز ز لابلای هزاران برگ　　برمن نمی‌شکفت گل خورشید
(نادرپور)

دستم درون کارگه خویش میکشد　　برگوشهٔ سپهر گل آفتاب را
(کسرائی، ص ۳۵)

تا چون به‌شوق دیدن من بال وپرزنند　　برشاخهٔ لبان تو مرغان بوسه‌ها
(نادرپور)

من جاودانیم که پرستوی بوسه‌ات　　بر روی من دری ز بهشت خدا گشود
(مشیری)

اینگونه تشبیهات را می‌توان تشبیهات آشنا نامید.

٤ــ تکامل و آرایش تشبیه ــ پیش از این دیدیم که آرایشهای دیگر ادبی به‌زیبائی تشبیه بدیع می‌افزاید و از ابتذال تشبیه و استعاره مکرر می کاهد و آن را دلنشین و قوی و رسا می کند به‌گفتهٔ دیگر تشبیه و استعاره را به‌یاری تشبیهات

و استعارات و آرایشهای دیگر ادبی می‌توان تکامل بخشید مثلا استعارهٔ مکنیه «بهار توبه‌شکن» از قدیم در شعر رودکی و فرخی بکار رفته و حافظ نیز دوبار این تعبیر را زیباتر از آنها آورده است:

آمد این نوبهار توبه‌شکن پرنیان گشت باغ وبرزن و کوی
(رودکی، ص ۶۵، چاپ خطیب رهبر، سال ۱۳۴۲)

بهاروگل طرب‌انگیزگشت وتوبه‌شکن به‌شادی رخ گل بیخ غم ز دل برکن
(حافظ، ص ۲۶۷)

به‌عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم بهار توبه‌شکن می‌رسد چه چاره کنم
(حافظ، ص ۲۴۰)

نمونه‌ای ازتکامل تشبیهات و استعارات‌مکرر این ابیات بلورین‌سعدی‌است که شاعر به‌یاری روانی و اغراق وتناسب و تضاد وتعدید وتنسیق صفات وآرایش‌های دیگر سخن را تا سرحد سحر و افسون و اعجاز رسانده و زیبا کرده است درحالی که تشبیهات و تعبیرات همانهائی است که قرنها پیش از او در شعر فارسی رایج بوده است:

مرا راحت از زندگی دوش بود که آن ماهرویم در آغوش بود
من اورا چودیدم سرازخواب مست بدو گفتم ای سرو پیش تو پست
دمی نرگس از خواب مستی بشوی چو گلبن بخندو چو بلبل بگوی
چه می‌خسبی ای فتنهٔ روزگار بیاو می لعل نوشین بیار
نگه‌کرد شوریده از خواب و گفت مرا فتنه خوانی و گوئی مخفت
(بوستان، ص ۳۳، ۳۴)

بنابراین اگرچه تازگی و نوی تشبیه و استعاره از عوامل عمدهٔ درخشش و زیبائی آن است اما چه‌بسا که آرایشهای دیگر ادبی ازقبیل انسجام، تناسب، اغراق، مبالغه، تأکید و دهها عامل دیگر موجب رسائی و تأثیر و لطف یک تشبیه مکرر می‌شود از این‌رو راه نوآوری و ابداع در تشبیه و استعاره یکی نیست بلکه بیشمار و متعدد است به همین جهت نمی‌توان سخن ژراردونروال را دربست قبول کرد و با او همیشه همداستان شد و هرشاعری راکه تشبیه دیگران را بکار می‌برد بیشعور خواند. آنچه نشانهٔ ضعف شاعر و تشبیهات و استعارات اوست استعمال نامناسب و بدون ابداع تشبیهات دیگران است وگرنه توأم کردن اینگونه تشبیهات با

ابداعات و نوآوریهای دیگر موجب تکامل و غنای آنها است اما تشخیص این که کدامیک از شاعران تشبیهات گذشتگان را هنرمندانه و توأم با ابداع و سعدی‌وار بکار برده‌اند و کدامیک در این کار هنری نشان نداده‌اند مستلزم تأمل و ارزیابیهای دقیق است و زمان در این امر داور خوبی است. البته ما با این سخن نمی‌خواهیم به‌ناشاعران جواز تکرار و تقلید و سرقت تشبیه بدهیم بلکه تأکید می‌کنیم که تکرار تشبیه به‌هرحال از رسائی و قوت آن می‌کاهد اگر چه این کار حتی با آرایشهای دیگر ادبی هم توأم باشد و به‌عبارت دیگر اینگونه آرایشها نمی‌توانند کاملا گرد ابتذال و نارسائی را از چهره تشبیهات کهن ومکرر پاك کنند و ارزش آنها را با تشبیهات کاملا تازه و بدیع برابر سازند.

ضمناً در این زمینه چند نکته دیگر را هم باید دانست:

۱ـ بعضی از تشبیهات و استعارات از کثرت تکرار دیگر جنبهٔ هنری و خیال‌انگیزی خود را از دست می‌دهند و تقریباً به‌صورت لغت جاری درمی‌آیند مانند نرگس، سرو، سنبل و دهها مانند آنها به‌جای چشم و قد و زلف و غیره.

۲ـ تکرار تشبیه همیشه حاصل اقتباس نیست بلکه گاهی این کار براثر توارد است و شاعران و سخنوران بدون آنکه شعر دیگری را خوانده باشند عین تشبیه او را بوجود می‌آورند. این امر بخصوص از تشبیهات واحدی که در دو زبان مختلف و بوسیلهٔ شاعرانی که هیچ ارتباطی با هم نداشته‌اند بوجود آمده است ثابت می‌شود مثل تشبیه شب به‌پرده تیره و پرده سیاه در شعر این شاعران و سخنوران:

شب آمد یکی پردهٔ آبنوس　　　بپوشید بر چهرهٔ سند روس

(شاهنامه، ۱۴۸۳/۷۱۴)

چو خورشید پیراهن قیرگون　　　بدرید واز پرده آمد برون

(شاهنامه، ۱۴۶۴/۳۶۵)

همه شهر در خواب رفته است، درکوچه‌ها همه جا خاموشی حکمفرماست فقط گاه‌بگاه شعله چراغی پردهٔ تاریکی را می‌شکافد (هولدرلین شاعر قرن نوزدهم آلمانی).

بر روی دنیای روز پردهٔ تیرهٔ شب فرو افتاده است (تیوچف شاعر قرن نوزدهم روس).

یا تشبیه شب به‌نقاب و نقاب سیاه و نقاب دخانی:

شاعر چنگت را برگیر نسیم ملایم برسطح چمن می‌وزد و نقاب معطر شب را می‌لرزاند (الفرددوموسه). هنگامی که خورشید روی در پشت افق پنهان می کند شب و تاریکی آرام‌آرام فرامی‌رسند و نقاب سیاه عزاگونه‌های گلگون غروب را از چشم نامحرمان پنهان می‌سازد (برنتانو شاعر قرن هفدهم و هجدهم ایتالیائی[۱]).

شبی در غایت تاریکی نقاب دخانی برچهرهٔ روشنان گردون بسته. (دارابنامه بیغمی، چاپ ۱۳۳۹).

۳ــ تصرفاتی که گفتیم به‌تشبیهات مکرر رنگ تازگی می‌بخشد معلوم نیست کی آگانه و چه وقت ناآگاه صورت می‌گیرد.

تشبیهات و استعارات ضعیف و کمرنگ

گاهی تشبیه رسائی و قوت لازم را دارا نیست و این امر علل بسیاری دارد که برعکس عواملی است که موجب رسائی‌و قوت تشبیه است یعنی اگر تازگی سبب قوت و رسائی تشبیه می‌شود تکرار از عوامل کمرنگی و ضعف آن بشمار می‌رود، اگر فصاحت و بلاغت و انسجام‌موجب گیرائی وتأثیر تشبیه است پیچیدگی و عدم‌فصاحت مایه بدی و نارسائی آن محسوب‌می‌شود وما این مواردرا پیش از این درضمن «عوامل زیبائی و رسائی تشبیه و استعاره» به‌طور غیرمستقیم شرح دادیم.

بنابراین در مقابل تکامل تشبیه یعنی توأم شدن تشبیه مکرر با نوآوریها و ابداعات دیگر انحطاط و سیر قهقرائی تشبیه هم داریم و آن مثلا در مورد تشبیهاتی است که فردوسی و سعدی و حافظ آنها را درکلام فصیح و بلیغ و دلنشین و سحرآسای خود بکار برده‌اند ولی دیگران همانها را درکلامی به‌مراتب فرودست‌تر ازسخن آن بزرگان آورده‌اند فی‌المثل این سیر انحطاطی و قهقرائی تشبیهات را می‌توان ضمن مقایسهٔ این شعرهای فردوسی و اسدی دید:

بدانگه که دریای یاقوت زرد زند موج برکشور لاجورد

(شاهنامه، ۸۹۵/۴۲۰)

۱. شعرهای شاعران خارجی ازکتاب «منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر جهان» ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، چاپ ۱۳۳۶ نقل شده است.

چنین تا سپیده ز یاقوت زرد
برآمد براین گنبد لاجورد
(شاهنامه، ۱۴۷۲/۵۱۷)

دگر روز چون چرخ شد لاجورد
برآمد زتل کان یاقوت زرد
(گرشاسبنامه، ص ۳۷، تصحیح یغمائی، چاپ ۱۳۱۷)

گاهی شاعر خود براثر تکرار و تنها با جابجا کردن کلمات تشبیهی را به انحطاط و ابتذال می‌کشاند. به‌این ابیات ازمنطق الطیر عطار (داستان شیخ صنعان) که به‌فاصلهٔ کمی از هم آمده‌اند توجه کنید:

گفت یارب امشبم را روز نیست
یا مگر شمع فلک را سوز نیست
یارب امشب را نخواهد بود روز
شمع گردون را نخواهد بود سوز
یا ازآهم شمع گردون مرده شد
یا ز شرم دلبرم در پرده شد

و همچنین به‌این دو بیت حافظ که دریک غزل آمده است توجه کنید:

ز پرده کاش برون آمدی چون اشک
که بردودیده او حکم ما روان‌بودی
درآمدی ز درم کاشکی چولمعه نور
که بردو دیده ماحکم‌او روان بودی
(حافظ، ص۳۰۸)

گاهی شاعر بواسطهٔ رعایت قافیه تشبیهات تکراری و کمرنگ را بکار می‌برد مانند تشبیه آمدن اسب به‌آذرگشسب در این ابیات فردوسی:

چنین تا در دژ همی تاخت اسب
پس اندرش بیژن چو آذرگشسب
(شاهنامه، چاپ مسکو، جلد ٤، ص ۷۸)

از آن دشت‌چنگش برانگیخت‌اسپ
همی رفت برسان آذرگشسپ
(ج ٤، ص ۲۱۱)

نشستند گردان رستم براسپ
به کردار رخشنده آذرگشسپ
(ج ٥، ص ٥۲)

(چند سطر آخر مقتبس از مقالهٔ صور خیال در شاهنامه نوشتهٔ شفیعی کدکنی است که در مجله سخن، ص ۱۱۷۲، سال نوزدهم درج شده است).

تشبیه گسترده یا تمثیل

گاهی مشبه‌به را گسترش می‌دهند و به‌صورت حکایت و تمثیل درمی‌آورند از این قبیل است بسیاری از حکایات کلیله، گلستان، بوستان و مرزبان‌نامه و چنین است درادبیات اروپائی بعضی ازقصه‌های کوتاه لافونتن.

تشبیه و استعاره و سبک شاعر

سبک دوره‌های مختلف شعر فارسی و همچنین سبک خاص هر شاعری را می‌توان از نظر تشبیهات و استعارات او مورد تحقیق قرار داد و از این راه به‌سبک‌شناسی فارسی یاری کرد و ما در این زمینه هنوز در آغاز کاریم و باید تقریباً از هیچ شروع کنیم زیرا اظهارنظرهائی که در این باره شده است بسیار کلی و مجمل است و با تحقیق و تعمق و استقصای کافی توأم نبوده است.

باری تشبیه را در شعر شاعران و در سبکهای مختلف از این نظرها می‌توان مورد بحث قرار داد:

۱— از نظر ادات تشبیه و ساختمان تشبیه. ۲— از لحاظ حسی و عقلی بودن تشبیهات و استعارات. ۳— از نظر وجه‌شبه و وجه‌جامع. ٤— ازنظر تناسب تشبیهات با موضوع. ٥— از لحاظ رسائی و قوت تشبیه. ٦— از نظر پیمودن راه افراط یا اعتدال درآوردن تشبیهات. ۷— از لحاظ ابتکار و تقلید درآوردن تشبیه واستعاره. ۸— همچنین از نظر تکامل یا انحطاط تشبیه و مطالعه دراین امر که کدام تشبیه و استعاره براثر تکرار قوت و رسائی خود را از دست داده و به‌صورت کم‌رنگ و ضعیف درآمده است.

بنابراین کتاب حاضر و فصول و عنوانهای آن تنها مبنائی است برای تحقیقات بعدی در این زمینه. به‌این معنی که هریک از فصول و عناوین کتاب می‌تواند موضوعی برای تحقیق در یک یا چند دوره از ادب فارسی قرار گیرد.

از جملهٔ موارد مربوط به‌سبک شاعران بررسی تشبیهات و مشبه‌به‌هائی است که شاعر با آنها الفت گرفته و به‌عللی آنها را زیاد بکار برده است. بیشک این

تحقیق ما را به‌سوی عده‌ای از مشبه‌به ها وتشبیهات راهنمائی می کند که زیاد مورد علاقه شاعر است.

مثلا فرخی آتش، آئینه، باغ و بهار را به‌عنوان مشبه‌به یا مستعارمنه زیاد بکار برده است از جمله این امور را به‌آتش تشبیه کرده است:

تیغ (۵۶)[1]، عشق (۲۵)، مخالفت ممدوح (۲۸)، ممدوح (۶)، خشم ممدوح (۲۰۴)، ابر (۱۱)، روی یار (۴۷) (در این مورد به‌جای آتش آذر بکار رفته است).

و این امور را به‌آئینه‌چینی تشبیه کرده است: روی معشوق (۱۱)،آسمان (۱)، ماه دو هفته (۳)، و آب را به‌آئینه روسی تشبیه نموده است.

و این امور را به‌بهار تشبیه کرده است: روی معشوق (۲۷۳ و ۱۱۳)، رسم ممدوح (۸)، سخای ممدوح (۱۶۳)، معشوق (۱۰۹ و ۲۷۵)، شراب (۱۲۴).

رودکی دریا را به‌عنوان مشبه‌به چندبار استعمال کرده و امور مختلفی را به آن تشبیه نموده است: جهان (۵۱۱)، بخشندگی (۵۱۳)، حسن و زیبائی (۵۱۶) روی معشوق (۵۱۶).

و فردوسی درخت را به‌عنوان مشبه‌به‌فراوان بکار برده است و آن را برای امور مختلفی مشبه‌به قرار داده است. از قبیل بدی، کینه، بیداد، دلاور، پدر، فرزند ،وفا، پرستش یا نیکی که در این میان کینه خیلی به‌درخت تشبیه شده است. درشاهنامه کمتر مشبه‌بهی مانند درخت برای مشبه‌های مختلف بکار رفته است:

درختی که بنشاندی آمد به‌بار   بیابی هم اکنون برش درکنار
گرش بار خاراست خود کشته‌ای   وگر پرنیان است خود رشته‌ای
به‌هنگام شادی درختی مکار   که زهر آورد بار او روزگار[2]
(۶۵۷)

بفرمود تا نامه پاسخ نوشت   درختی ز کینه بنوی بکشت
(۱۲۰۲)

۱. عددها شماره صفحه‌هائی است ازدیوان فرخی، چاپ ۱۳۳۵ شمسی، مصحح دبیرسیاقی که تشبیه یا استعاره مربوط در آن بکار رفته است

۲. در این سه بیت بدی به‌درخت تشبیه شده است.

هم آنگه یکی تند پاسخ نوشت   به پالیز کینه درختی بکشت
(۱۸۳۷)

بیاراست لشکر به‌سان بهشت   به باغ وفا سروکینه بکشت
(۱۱۰۶)

چنین گفت کاین کینه با شاخ و نرد   زمانه بپوشد به زنگار گرد
به‌سان درختی بود تازه برگ   دل ازکین شاهان نترسد ز مرگ
(۱۳۳۰)

چو خسرو به بیداد کارد درخت   بگردد ازو پادشاهی و بخت
(۱۱٤٥)

درختی است[1] بارش همه گرزوتیغ   که گر بر سرش سنگ بارد ز میغ
(۹٤۱)

نخواهد همی کشور و تاج و تخت   بن و بار خواهد همی از درخت
(۱۷۰۳)

کز آن بیخ بر کنده فرخ درخت[2]   از اینگونه شاخی[2] برآورد بخت
(٦۷۹)

نخواهم ز بیخ سیاوش درخت[3]   نه شاخ و نه برگ ونه‌تاج و نه‌تخت
(٦٦٥)

همی گفت کز داور روزگار   درختی نوآمد جهان را به‌بار
(٦۷۸)

وفا چون درختی بود میوه‌دار   کجا هر زمانی نوآرد به‌بار
(۱۳۸۰)

بدان تا شوم ایمن ازکار تو   برآرد درخت وفا بار تو
(۱۱٥۱)

نمازش بریم و نثار آوریم   درخت پرستش به‌بار آوریم
(٥۳۲)

۱. در این بیت درخت استعاره است برای رستم.
۲. درخت در اینجا استعاره برای پدر (سیاوش) است و شاخ استعاره است برای پسر (کیخسرو)
۳. در این بیت درخت استعاره برای پسر (کیخسرو) است.

گاهی شاعر با تشبیهی الفت پیدا می‌کند و آن را مکرر بکار می‌برد مثلا فردوسی شب را مکرر به‌قاروقیر (ص ١٠٦٥، ١٤٦٤، ١٧٥٢، ١٠٦٥، ١٠٦٥، ١٠٦٥، ٧٠١) و خورشید را به‌زرین‌سپر تشبیه کرده است (١٣١٥). و فرخی ممدوح و دست او را چند بار به‌ابر تشبیه نموده است (٥، ٨، ٣٥، ١٦٩، ٢٧). یا همان شاعر زلف و موی‌را بارها به بنفشه که بین شاعران دیگر هم متداول است تشبیه مینماید (٢٥٢، ٢٤٠، ٢٥٢، ٢١١، ١٤٧، ٦٠، ١٧).

گاهی شاعر برای پرهیز از تکرار تشبیه مشبه‌به را مقید می‌سازد مثلا فرخی ممدوح و کف او را به‌ابرگوهر فشان (٢٧٢) ابر زرفشان (٢٧٤) و ابر درم (١١٩) نیز تشبیه می‌کند.

اینها تشبیهات مکرر شاعران قدیم بود، شاعران معاصر نیز این تشبیهات و استعارات را تکرار کرده‌اند:

سیاوش کسرائی کبوتر را به‌اشک تشبیه می‌کند[1] نادرپور ماه را به‌جام[2] کسرائی مهتاب را به‌چشمه[3] نادرپور چکیدن نور[4] یا چکیدن آفتاب[5] را تکرار می‌کند: و همان شاعر مهتاب را به‌شهد روشن[6] تشبیه می‌نماید.

۱. صفحه‌های ۲۴، ۲۳، ۳۴ خون سیاوش، چاپ ۱۳۴۱ ۲. ص ۷۰و۹۵، چشمها ودستها، چاپ ۱۳۳۵ ۳. ص ۳۸، ۲، ۸۶، ۶۳، ۸۹ خون سیاوش ۴. صفحه ۸۸ و ۷۲، سرمهٔ خورشید، چاپ ۱۳۳۹ ۵. صفحهٔ ۶۶ و ۹۸ شعرانگور، چاپ ۱۳۳۶
۶. ص ۷۰ و ۱۱۷ چشمها و دستها، چاپ ۱۳۳۵.

فایده تشبیه
بر اساس اشعار حافظ

آوردن تشبیه و استعاره در شعر وسخن فوائدی‌دارد وویژگیهائی را بوجود می‌آورد که درخور بررسی و تحقیق است و این امر یکی از دلکشترین مباحث نقد شعر است، درکتابهای فن بیان برای تشبیه این فوائد و اغراض بیان شده است[1]:

۱— اثبات وجود مشبه. ۲— بیان حال مشبه. ۳— بیان مقدار و اندازه‌مشبه. ٤— تمکن و خاطر نشان شدن مشبه بواسطه تشبیه امور معقول به‌محسوس مثل تشبیه سعی بیفایده به‌نوشتن برروی آب (ما این امر را تجسم می‌نامیم.) ٥— تزیین مشبه. ٦— تقبیح مشبه. ٧— استطراف یعنی تازه ساختن مشبه و این را ما تازه‌سازی و نوآوری می‌نامیم. ولی ما با آوردن‌استعاره حقیقی و استعارهٔ مکنیه در شمار تشبیهات، و باتوجه به‌تشبیهات حافظ، طرح و تقسیم‌بندی دیگری از مقاصد وفوائد تشبیه بدست می‌دهیم که تازگی دارد و می‌گوئیم تشبیه و استعاره برای این منظورها می‌آید:

۱— توصیف مشبه. ۲— اثبات وجود مشبه. ۳— حیرت‌آفرینی ٤— ایجاد همبستگی‌شاعرانه با اجزاء دیگر کلام. ٥—تجسم. ٦— ابداع و نوآوری. ٧— ایجاز. ۸— اطناب.

توصیف مهمترین فایده و غرض تشبیه است و توصیف بوسیلهٔ تشبیه یکی از زیباترین و دل‌انگیزترین شیوه‌های بیان مقصود است به‌همین جهت تشبیه از آغاز پیدایش بشر یکی از ابزارهای وصف زیبائی بوده است.

۱. هنجار گفتار، ص ۱۵۹ و بعد از آن، تألیف سید نصرالله تقوی.

توصیف ممکن است با این امور همراه باشد: ۱ــ اغراق و مبالغه و غلو. ۲ــ زیباسازی. ۳ــ زشت‌نمائی و به‌این‌ترتیب فوائد و غرضهای تشبیه را برروی هم می‌توان چنین شمرد: ۱ــ توصیف مشبه ۲ــ اثبات وجود مشبه ۳ــ حیرت‌آفرینی ۴ــ بوجود آوردن همبستگی شاعرانه بین کلمات ۵ــ تجسم ۶ــ ابداع و نوآوری ۷ــ ایجاز ۸ــ زیبائی و تزیین مشبه ۹ــ زشت نمائی ۱۰ــ اغراق ۱۱ــ تخیل و خیالپردازی شاعرانه ۱۲ــ اطناب.

تشبیهات توصیفی

چنانکه گفتیم توصیف بوسیله تشبیه یکی از راههای توضیح و روشنگری در کلامست. اینگونه تشبیهات بطوری‌که دیدیم شامل بسیاری از تشبیهات دیگر نیز می‌شوند از قبیل تشبیه برای اغراق‌آفرینی، تشبیه برای تجسم، تشبیه برای آفرینش زیبائی و غیره زیرا هریک از اینها در عین حال توصیف نیز هستند و آنها را به‌دو صورت می‌توان شرح داد، یکی مستقلا و دیگر در داخل تشبیهات توصیفی، و ما شیوهٔ دوم را برمی‌گزینیم

توصیف ـ ممکنست دربارهٔ این امور باشد:

وصف عشق، وصف معشوق، وصف عاشق، وصف ممدوح، وصف عواطف و حالات درونی آدمی، وصف خوبیها و بدیها، وصف جهان، وصف عمر، وصف‌طبیعت، وصف شراب، وصف قوای آدمی و غیره.

تشبیهات اغراق آفرین ـ گفتیم تشبیه توصیفی در شعر بطور عام و در شعر حافظ بطور خاص گاهی برای ایجاد اغراقست[1] مانند تشبیه غم به‌کوه و تشبیه اشک به‌سیل و دریا و چشمه و رود و جوی خون. ما اینگونه تشبیهات را تشبیهات توصیفی اغراقی یا به‌اختصار تشبیهات اغراق آفرین می‌گوئیم.

اغراق ممکنست براین امور دلالت کند: کثرت و مقدار زیاد، سرعت زیاد، رشد بسیار، وسعت زیاد، قدرت و شوکت فراوان، شدت و غیره.

مثال برای تشبیهات اغراق آفرین برای نشاندادن **سرعت زیاد:**

اندر آن ساعت‌که بر پشت صبا بندند زین

با سلیمان چون برانم من‌که مورم مرکبست

۱. اغراق در این مبحث به‌معنی وسیعی گرفته شده است و شامل مبالغه و غلو نیز میشود.

که تشبیه اسب به‌باد صبا برای نشاندادن سرعت اغراق‌آمیز آنست.

مثال برای تشبیهات اغراق‌آفرینی که بر شدت دلالت می کنند:

آتش دل:

سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت
آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت

تند باد حوادث:

زتند باد حوادث نمی‌توان دیدن / دراین چمن که گلی بوده است یاسمنی (۳۳۸)[1]

و همچنین است: باد غیرت ۹۱، باد فتنه ۴۳، برق غیرت ۱۰۳، برق عصیان ۳۴۸، برق عشق ۵۸، طوفان بلا ۵۷، طوفان حوادث.

مثال برای اغراق در **رشد و ایجاد و زایندگی:**

چشمهٔ عشق ۱۸، مشرب مقصود ۱۸۶، مشرب قسمت ۱۸۲، نهال دشمنی، درخت دوستی، نهال حیرت ۱۱۷، تخم مهر.

صد جوی آب بسته‌ام از دیده بر کنار
بر بوی تخم مهر که در دل بکارمت (۶۳)

درخت دوستی بنشان که کام دل ببار آرد
نهال دشمنی برکن که رنج بیشمار آرد (۷۸)

تا درخت دوستی کی بر دهد / حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم (۲۰۰)

مثال برای تشبیهات اغراق‌آفرین که برای نشاندادن **شوکت و حشمت و قدرت** می‌آیند:

تاج خورشید، تاج تکبر خورشید:

آنکه پیشش بنهد تاج تکبر خورشید
کبریائیست که در حشمت درویشانست (۳۰)

شهسوار من که مه آئینه‌دار روی اوست
تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکبست (۳۰)

کوس ناموس و علم عشق:

۱. عددهائی که بعد از ابیات و کلمات آمده است شمارهٔ صفحهٔ حافظ قزوینی است.

کوس ناموس تو بر کنگرهٔ عرش زنیم
علم عشق تو بر بام سموات بریم (۲۰۷)

ترک فلک:

بیا که ترک فلک خوان روزه غارت کرد
هلال عید به‌دور قدح اشارت کرد (۸۹)

سرپنجهٔ شاهین قضا:

دیدی آن قهقهٔ کبک خراسان حافظ
که زسرپنجهٔ شاهین قضا غافل بود (۱۴۱)

مثال برای تشبیهات اغراق‌آفرینی که بر **وسعت زیاد** دلالت می‌کنند:

تو خفته‌ای و نشد عشق را کرانه پدید
تبارك‌الله از این ره که نیست پایانش (۱۹۸)

و از این قبیلست: کشور حسن ۵۳ و ملک دل ۱۳۶، ۶۳

مثال برای تشبیهات اغراق‌آفرینی که بر **کثرت** دلالت می‌کنند:

لشکر غم (۶۳، ۱۲۹، ۳۸۳، ۳۵)، کوه اندوه فراق (۴۸ و ۱۹۹)، سیل فنا ۹۱، سیل اشک، سیل سرشک (۹۴، ۱۸۴، ۵۷)، سیل بلا ۱۹۴، سیل غم۸۸، نیل غم ۲۲۷، خیل خیال:

دیشب به‌سیل اشک ره خواب میزدم
نقشی به‌یاد روی تو بر آب میزدم
به‌پیش خیل خیالش کشیدم ابلق چشم
بدان امید که آن شهسوار باز آید

مثال برای تشبیهات اغراق‌آفرینی که بر **وسعت و کثرت** هر دو دلالت می‌کنند:

بحر فنا ۵۲، بحر بیکران فراق (۲۰۲)، بحر غم ۲۰۲، راه عشق ۵۰، کشور حسن، ملک دل:

راهیست راه عشق که هیچش کناره نیست
آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست

بنابراین تشبیهاتی که مشبه‌به آنها اشیاء و چیزهای وسیع و عظیم وفراوانست و یا شدت و قدرت را می‌رساند بر اغراق نیز دلالت می‌کند. از این قبیل است این

مشبه‌به ها: دریا، بحر، سیل، رود، کوه، طوفان، تندباد.

علاوه‌بر آنچه گفتیم این تشبیهات نیز جنبهٔ اغراقی دارند: دولت غم ۲۱۲، دولت صحبت ۱۸۲، دولت عشق ۱۹:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد
یعنی از وصل تواش نیست بجزباد بدست

و نیز از این قبیل است: جوهر فرد، علم هیأت عشق ۳۹، شاهد مقصود، گوهر مقصود ۹۱، خرمن عمر ۵۳، خزینهٔ دل ۵۴، فلک سروری، حرم وصل، کعبهٔ مقصود، شراب غرور ۵۳، میکدهٔ عشق ۱۸۴، کیمیای عشق ۲۴۶، کیمیای عزت ۳۴۸، اکسیر مراد ۱۶۸ میخانهٔ عشق:

بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح‌گوی
کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند

آوردن تشبیه برای تزیین و زیباکردن مشبهـ یکی از مقاصد عمدهٔ تشبیه زیبا کردن و دل‌انگیز نشان‌دادن مشبه است و این البته هنگامیست که شاعرچیزی را دوست دارد و در او به‌چشم رضایت و خوبی و زیبائی می‌نگرد و یا اینکه آن شئی واقعاً زیباست.

مشبه‌به هائی که از بین گلها، عطرها، مظاهر بهار و طبیعت، زیورها وگوهرها و بعضی امور مذهبی انتخاب می‌شوند و تشبیهاتی که با ماه، خورشید، چراغ، شمع، ستاره، مرغ، کبوتر، پرندگان زیبای دیگر، دختر، عروس و غیره بوجود می‌آیند بر زیبائی دلالت می‌کنند مانند:

جان فدای دهنش باد که در باغ نظر
چمن‌آرای جهان خوشتر از این غنچه نبست (۱۹)

گلبرگ را زسنبل مشکین نقاب کن
یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن (۲۷۲)

هم گلستان خیالم زتو پر نقش و نگار
هم‌مشام دلم از زلف سمن‌سای تو خوش (۱۹۴)

الف ـ تشبیهات زیبائی که با گل و گیاه ساخته می‌شوند:

چمن دهر ۱۶۰، چمن جهان ۱۸۲، چمن حسن ۵۹، چمن نزهت درویشان ۳۵، چمن لطافت ۵۹، گلستان خیال ۱۹۴، گلستان جهان ۱۸۲، گلستان وصال

۵۹، باغ نظر ۱۹، ۳۱٤، باغ عالم ۲۵۱، باغ دیده ۹۹، گلشن چشم ۲۳۲، گل مراد ۱٤۰ و ۹۷، گل توفیق ۳٤۵، گل رخسار ۲۱۵، گلبن حسن ۲۵۵، گلبرگ وجود ۱۹٤، می چون ارغوان ۶۰، دهن چون غنچه ۱۹، مزرع سبز فلک ۲۸۱، نوبهار حسن ۲۷۱، سیب زنخدان ۳۲، سیب زنخ ۲۹۰.

ب ـ تشبیهات زیبائی که با عناصر و تعبیرات مذهبی بوجود می‌آیند: هدهد صبا ۶۲، محراب ابرو ۶۳، ۲۷۶، ۶۶.

ج ـ تشبیهات زیبائی که با پرندگان ساخته می‌شوند: مرغ خرد، مرغ دل ۹۵ و ۷۵ و ۱۱۹، طوطی طبع ٤٤، کبوتر دل ۱۱٤.

د ـ تشبیهاتی که با چیزهای زیبای دیگر بوجود می‌آیند:

نقش مراد ۹۸، نقش جهان ۳۰، نقش غم ۱۱۵، نقش جور ۱۲۲، نقش امل ۹۱، قصر امل ۲۷، خاتون ظفر ۷٤، دختر رز، عروس هنر، حجلهٔ حسن، آینهٔ لطف ٤۸، آینهٔ حسن ۱٤۲، شیشه دیده ۲۷۲.

ه ـ تشبیهات زیبائی که با روشنائیها و نورها ساخته می‌شوند:

چراغ دل ۳۱۷، چراغ می ۲۸۶، چراغ روی ۲۹۶، چراغ دیده ۲۲۰، چراغ روشن چشم ۳۳۳، چراغ چشم ٤۳، شمع دیده ۶۶۱، شمع دل ۲۰، شمع محبت ۱٤۱، شمع آفتاب ۲۹۶، شمع روی ۲۹۶، شمع رخسار ۲۳، فروغ رخ ۷۶، خورشید می ۲۷۳، آفتاب قدح ۲٤۶، آفتاب طلعت ۲۸، ماه مراد ۷۸، ماه حسن ۱۰، ماه‌رخ ۳۲، ماه‌روی ۳۷، ماه ابروان ۲۸۰، آب روشن می ۹۰، مهتاب رخسار ۲۱۸، بیاض رو.

و ـ تشبیهات زیبائی که با زر و گوهر و زیورها ساخته می‌شوند:

جام زر خورشید ۳۷۳، ساغر زرین‌خور ۹۰، درج محبت ۱۸٤، یاقوت لب ۳۸۳، لعل لب ۸۰، ۱۲۷، ۶٤، ۶۸، ۳۳، خاتم لعل ۲۲۳، جام لعل ۱۷۹، حقهٔ دهن ۱۰۶، گوهر می ۳٤.

تشبیهات حیرت‌آفرینـ حیرت‌آفرینی یکی از ویژگیهای شعر زیبا و تشبیه زیباست و بسیاری از تشبیهات برای این بوجود آمده‌اند که در آدمی شگفتی و حیرت بیافرینند. تشبیهاتی که در دل و جان ما حیرت و شگفتی بوجود می‌آورند عبارتند از:

۱ ــ بعضی از تشبیهاتی که با تضاد توأمند مانند:

با دل خون شده چون نافه خوشش باید بود
هر که مشهور جهان گشت به‌مشکین نفسی (۳۱۸)

به‌آهوان نظر، شیر آفتاب بگیر
به‌ابروان دوتا قوس مشتری بشکن (۲۷۶)

و از این قبیلست: دولت غم ۲۱۲، گنج عشق ۲۰۶، گنج غم ۳۳.

۲ — برخی از تشبیهاتی که با صنعت عکس توأمند مانند:

شمع دل دمسازم بنشست چو او برخاست
وافغان زنظربازان برخاست چو او بنشست (۲۰)

به‌عمری یک نفس با ما چو بنشینند برخیزند
نهال شوق در خاطر چو برخیزند بنشانند (۱۳۱)

البته عکس را نیز می‌توان نوعی تضاد بشمار آورد.

۳ — برخی از تشبیهات که ایهام توالد ضدین ایجاد می کنند. مانند:

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود
ببین که جام زجاجی چه‌طرفه‌اش بشکست (۱۹)

٤ — بعضی از تشبیهاتی که با حسن تعلیل (دلیل‌آفرینی شاعرانه) توأمند مانند:

گفتمش سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست گفت حافظ گله‌ای ازدل شیدامی کرد (۹٦)

٥ — پاره‌ای از تشبیهات که با اغراق توأمند:

شهسوار من که مه آئینه‌دار روی اوست
تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکبست (۲۳)

آنکه پیشش بنهد تاج تکبر خورشید
کبریائیست که در حشمت درویشانست (۳۵)

زین آتش نهفته که در سینهٔ منست
خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت (٦۰)

٦ — بعضی از تشبیهاتی که با ایهام تضاد توأمند مانند:

خیال زلف تو پختن نه کار هر خامیست
که زیر سلسله رفتن طریق عیاریست (٤٦)

شراب خورده و خوی کرده میروی به‌چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

۷ — تشبیهات شخصیت‌آفرین — یعنی تشبیهاتی که اشیاء بیجان را به‌امور جاندار مانند می‌کنند و استعاره مکنیه بوجود می‌آورند مانند: شمع و نسیم عطرگردان در این بیتها:

گر خود رقیب شمعست اسرار از او بپوشان
کان شوخ سر بریده بند زبان ندارد

شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم
نسیم عطرگردان را شکردرمجمر اندازیم (۲۰۸)

۸ — بعضی از تشبیهاتی که با ایهام تناسب و ایهام تضاد و دو معنائی توأمند و بعضی از آنهائی که اجزاءشان با کلمات دیگر روابط چندگانه ایجاد می‌کند مانند:

سلطان من خدا را زلفت شکست ما را
تا کی کند سیاهی چندین دراز دستی

مبین به‌سیب زنخدان که چاه در راه است
کجا همی روی ای دل بدین شتاب کجا (۳)

ای که با زلف و رخ یارگذاری شب و روز
فرصتت باد که خوش‌صبحی وشامی داری (۳۱۲)

۹— بعضی از تشبیهاتی که در آنها ظاهراً تعارض و تضاد معنوی دیده میشود یعنی آنهائی که در ظاهر با زیبائی و لطف زنانهٔ معشوق ظاهراً سازگار نیست مانند تشبیه مژگان به‌تیر و تشبیه ابرو به‌کمان و همچنین تشبیه چشم به بیمار که بیماری با زیبائی چشم معشوق بظاهر مناسب نیست بلکه ظاهراً نوعی نازیبائی و زشتی نیز بشمار میرود اما پس از اندکی تأمل روشن میشود که این زشتی و نازیبائی عین زیبائیست نهایت آنکه زیبائیی شگفت‌انگیز و حیرت‌آفرین است. مثال:

به‌مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم
بیا کزچشم بیمارت هزاران درد برچینم (۳۴۲)

همچنین تشبیهات: تیر مژگان ۳۲۹، تیر مژه ۲۱۵، تیر چشم ۹۴، کمان

ابرو ۱۳۰ و ۱۸۸ و ۲۲۷، کمانچه ابرو ۶۸، کمانخانهٔ ابرو ۱۴۲.

یادآوری- اصولا بعضی از صنایع بدون تشبیه هم حیرت‌آفرینند تا چه‌رسد به‌وقتی که با تشبیه و استعارهٔ مکنیه و اغراق هم توأم باشند. این صنایع عبارتنداز:

ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد، اغراق، ایهام توالدضدین، تجاهل‌العارف، عکس، تبدیل، تعجب.

تجسم- یکی از غرضهای عمدهٔ تشبیه در شعر تجسم موضوعاتست که به بیان روشنی و وضوح میدهد و تجسم را می‌توان از اقسام توصیف نیز بشمار آورد. تجسم بیشتر وقتی صورت می‌گیرد که امور محسوس یا معقول را به‌امور محسوس مانند کنیم مثل تشبیه محسوسات و معقولات به‌امور رنگین و واضح و قابل رؤیت.

مثال برای تشبیه معقولات به‌محسوسات:

تشبیه عقل به‌شحنه:

ما را ز منع عقل مترسان و می بیار

کان شحنه در ولایت ما هیچکاره‌نیست (۵۱)

تشبیه فنا به‌بیابان:

در بیابان فنا گم شدن آخر تا کی

ره بپرسیم مگر پی به‌مهمات بریم (۲۰۸)

تشبیه حوادث به‌تندباد:

ز تندباد حوادث نمی‌توان دیدن

در این‌چمن که گلی بوده است یاسمنی (۳۳۸)

تشبیه صبر به‌چاه:

سوختم درچاه صبراز بهر آن شمع چگل

شاه ترکان فارغست ازحال‌ما کو رستمی (۳۳۱)

و همچنین است این تشبیهات: باد غرور ۷، بادفتنه ۴۳، طوفان بلا ۵۷، طوفان حوادث ۱۰۵، بند ملامت ۶۲، دایرهٔ قسمت ۱۰۹، زهر هجر ۱۸۳، بارمنت ۴۰، چنبر عشق ۲۰۲، راه مقصود ۶۰، پردهٔ غیب ۱۹۳، عرصهٔ خیال ۵۸، تیر مراد ۲۰۶، خاکدان غم ۶۲، صحیفهٔ هستی ۲۱، جریدهٔ عالم ۹، چوگان هوس ۱۸۱.

یکی از مواردی که تشبیه موجب تجسم بیشتری است استعاره مکینه‌ای

است که مشبه آن بیجانست ولی به‌انسان و امور جاندار مانند میشود یعنی مواردی که فرنگیها به‌آن Personnification می‌گویند و شاید این نوع تشبیه تجسمی از همه انواع آن دل انگیزتر و واضح تر باشد مانند:

رخ اندیشه و زلف سخن وقلم صنع دراین ابیات:

کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف سخن را به‌قلم شانه زدند (۱۲۵)

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاك خطا پوشش باد (۷۲)

تجسم با استعاره‌های مکنیه‌ای که مشبه‌به آن امور بیجانست کمتر از استعاره‌های مکنیهٔ نوع پیش است مانند: درمعنی ۹۱، در دولت ۹۹، بام سموات ۲۰۷، کنگره عرش:

کوس ناموس توبر کنگرهٔ عرش زنیم   علم عشق تو بربام سموات بریم (۲۰۷)

اثبات وجود مشبه- یکی از غرضهای تشبیه اثبات وجود مشبه‌است و آن وقتیست که شاعر از راه تشبیه و تمثیل ادعای خود را ثابت میکند نه از راه قیاس و برهان بنابراین، این قسم تشبیه نوعی استدلال تمثیلی است. مثال:

در این چمن گل بیخارکس نچید آری
چراغ مصطفوی با شرار بولهبیست(٤٥)

که حافظ میخواهد ثابت کند که در این دنیا همواره گل با خارو گنج با رنج و نوش بانیش توأمست و برای این امر از تمثیل و تشبیه بهره میگیرد و میگوید همانطور که پیغمبر اسلام همزمان ابولهب بود و از گزندش ایمنی نداشت بنابراین گل نیز در جهان همراه خار است و «گل بیخار میسر نشود در بستان». مشبه در اینجا «توأم بودن گل با خار و خوبی با بدی» است.

چنانکه دیده میشود بسیاری از اینگونه تشبیهات مرکبند.

یاد آوری - یکی از مواردی که مشبه‌به‌برای اثبات وجود مشبه‌می‌آید، هنگامیست که شاعر می‌خواهد امری مخالف طبیعت را اثبات نماید و از این نوع تشبیه که قسمی استدلال تمثیلی است استفاده میکند. مثال:

ز درد عشق شه بیگانه باشد   که جای گنج در ویرانه باشد
(از شاعری ناشناخته به نقل از شعرالعجم شبلی نعمانی، ص۱٤، ج٤)

خیال پردازی شاعرانه - یکی از فوائد تشبیه خیالپردازی شاعرانه است. هرچند تشبیه خود فرزند خیال و زائیده پندار است ولی گاهی برای خیال آفرینی نیز بکار می‌رود. اینگونه تشبیهات را نمی‌توان از تشبیهات اغراقی و حیرت‌انگیز و شخصیت آفرین و اقسام دیگری از تشبیه که در این بخش آمده است جدا کرد. زیرا تخیل و خیال انگیزی بطور کلی از خواص شعر و هنر و از عناصر اصلی آنست و در هرنوع صنعت شاعرانه و در هر قسم تشبیهی کم و بیش دیده میشود. استعاره‌های مکنیه و مجازهای عقلی[1] یکی از بهترین نمونه‌های اینگونه تشبیهاتند. اینک دو سه مثال برای این مورد:

اندر آن ساعت که برپشت صبابندند زین
باسلیمان چون برانم من که مورم مرکبست

ای هدهد صبا به‌سبا میفرستمت
بنگر که ازکجا به کجامیفرستمت

همچون حباب دیده به‌روی قدح گشای
این خانه را قیاس اساس از حباب کن

تشبیه برای ایجاد تناسب و همبستگی شاعرانه در سخن - گاهی تشبیه برای آرایش و زیبا کردن مشبه‌یعنی برای زیباسازی خود دستگاه تشبیه است و گاهی نیز برای ایجاد صنایع بدیعی و بوجود آوردن تناسب و رابطه با کلمات دیگریست که خارج از دستگاه تشبیه قرار دارند، زیرا اجزاء هرتشبیه و استعاره‌ای با خود و با لوازم خود مربوطند، اما شاعر در مواردی که شرح خواهیم داد کلمه‌ای را به‌عنوان مشبه‌یا مشبه‌به‌یا استعاره انتخاب می کند که با واژه‌های دیگری که خارج از دستگاه تشبیهند مناسبتی دارد و نیز صنعتی ایجاد می‌نماید. مثلا مراعات

۱. بعضی از مجازهای عقلی استعاره‌های مکنیه‌ای هستندکه نقش مسندالیه یا مفعول یا متمم فعل را بازی میکنند و لوازم آنها فعل وجمله است بنابراین برخی ازمجازهای عقلی‌واستعاره‌های مکنیه بریکدیگر منطبقند. مثلا در این بیت انوری،

قبضهٔ خنجرت جهانگیر است
گرچه یك مشت استخوان باشد

که هم میتوان گفت «قبضهٔ خنجرت» استعارهٔ مکنیه است و «جهانگیر است» از لوازم آنست (زیرا قبضهٔ خنجر به‌آدمی تشبیه شده است که جهانگیری می کند) وهم میتوان فرض کرد که در جمله «قبضهٔ خنجرت جهانگیراست» نوع اسناد از اقسام مجاز عقلیست زیرا فعل (جهانگیری کردن) به‌فاعل خود (شاه) نسبت داده نشده بلکه به‌آلت فعل (قبضه خنجر) اسناد داده شده است.

نظیر، جناس، حسن تعلیل و غیره بوجود می‌آورد مانند:

ز آن طرهٔ پر پیچ و خم سهلست اگر بینم ستم
از بند و زنجیرش چه غم آنکس که عیاری کند

خیـال زلف تـو پختن نـه کـار هرخامیست
کـه زیـر سلسـله رفتن طـریق عیـاریست

کـه حافظ مـی‌توانست زلف را بـه‌بنفشه، دام، شب، زنگی و دهها چیز دیگر تشبیه‌کند اما از این میان سلسله یعنی زنجیر را انتخاب‌کرده است زیرا با عیار و عیاری رابطه دارد و به‌اصطلاح اهل بدیع صنعت مراعات نظیر و ایهام تناسب بوجود آورده است.

بـاری رابطه‌ای کـه اجزاء تشبیهات و استعارات حافظ باکلمات دیگـر بـرقرار میکنند غـالباً زیبائی می‌آفرینند. این رابطه‌کـه گاهی چند جانبه‌است ایجاد مراعات نظیر و تضاد و صنایع دیگری کـه از آن منشعب میشود میکند یعنی صنایعی از قبیل ایهام تناسب و ایهام توالدضدین و دو معنائی (ذوالمعنیین) و ایهام تضاد و می‌دانیم هیچکدام از شاعران در ایجاد رابطهٔ دوجانبه یا چند جانبه‌بین کلمات به اندازهٔ حافظ چیره دست و سحرآفرین نیستند. رابطه اجزاء تشبیه باکلمات دیگر در شعر حافظ تنها مراعات نظیر و تضاد و فروع آنها را بوجود نمی‌آورد بلکه دربسیاری از موارد شاعر به‌یاری‌کلک خیال‌انگیز خـود صنایع زیبای دیگری می‌آفریند از قبیل جناس، حسن تعلیل، عکس و... امـا ازآنجائیکـه صنایع و آرایشهـای ادبی دستهٔ نخست مخصوص حافظند اجزاء تشبیه خواجه نیز بیشتر اینگونه صنایع و آرایشهای ادبی را پدید می‌آورند. ما اینگونه تشبیهات راکه ایجاد همبستگی شاعرانـه می‌کنند **«تشبیهات همبسته»** می‌نـامیم و ضمناً این را هم یـادآوری می‌کنیم که یکی ازنشانه‌های پختگی وکمال و زیبائی تشبیه و استعاره پیوستگی همبستگی اجزاء آنست باکلمات دیگر شعر. گفتیم‌که این ویژگی در شعر حافظ در حد کمالست و حـافظ استاد یگـانه و بی‌همتای این قسم تشبیهاتست **بنابراین‌همبستگی و پیوندکامل و چند جانبهٔ بین اجزاء تشبیه و سایـرکلمات از ویژگیهای سبک حافظست** با اینحال تشبیهات حافظ از این لحاظ جـا داردکـه با شعر شاعران دیگر مقایسه شود ولی با اطلاعات فعلی ظاهـراً هیچیک از شعـرا از این حیث بـه‌پای حافظ نمیرسند.

اینک شرح صنایع و آرایشهائی که حافظ برای آنها اجزاء تشبیه خود را انتخاب میکند:

۱ — تشبیه برای **دلیل آفرینی شاعرانه** (حسن تعلیل): دلیل آفرینی یعنی اینکه شاعر دلیلی می‌آورد که منطقی نیست اما شاعرانه و خیال‌انگیزست به‌این جهت ما آن را دلیل آفرینی یا دلیل آفرینی شاعرانه می‌نامیم مانند:

اشک غماز من ار سرخ برآمد چه عجب
خجل از کرده خود پرده‌دری نیست که نیست

شاعر اشک را استعاره مکنیه گرفته است و آنرا به‌آدمی که سخن چین است و در نتیجه رویش از شرم سرخ شده است تشبیه کرده و این سرخروئی و خونباری را نشانهٔ خجالت اشک از کردهٔ خود دانسته و علت این شرمساری نیز چیزی جز پرده‌دری و سخن‌چینی نیست زیرا او راز عشق را فاش کرده و مستحق شرمندگی و سرخروئی است و گرنه شاعر به‌جای تشبیه اشک به‌آدم سرخرو می‌توانست آن را به‌سیل و چشمه و دریا هم تشبیه کند. همانطور که در جاهای دیگر به‌مناسبتهای شاعرانه دیگر چنین کرده است. مثال دیگر:

در بحر فتاده‌ام چو ماهی تا یار مرا به‌شست گیرد

که عاشق خود را به‌ماهی غرق شده در دریا تشبیه کرده است به‌این منظور که یار او را بگیرد.

گفتمش سلسلهٔ زلف بتان ازپی چیست گفت حافظ‌گله‌ای ازدل شیدا میکرد

اینجا شاعر زلف را به‌زنجیر تشبیه کرده است و علت آنرا چنین گفته است که دل شاعر دیوانه است (شیدا یعنی دیوانه) و نیاز به‌زنجیر شدن دارد. (در قدیم دیوانگان را زنجیر می‌کرده‌اند).

از این قبیل است این ابیات که در آنها یکی از اغراض تشبیه بوجود آوردن حسن‌تعلیل ودلیل آفرینی شاعرانه است:

به‌صدق کوش که خورشید زاید از نفست
که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست (۲۱)

زین آتش نهفته که در سینهٔ منست
خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت

۲ — تشبیه برای ایجاد **مراعات نظیر و تضاد** ـ گفتیم بسیاری از تشبیهات

همبستهٔ حافظ وقتی با کلمات دیگر مربوط میشوند مراعات نظیر و ایهام تناسب بوجود می‌آورند و گفتیم اینگونه تشبیهات در شعر حافظ بیش‌از تشبیهات همبستهٔ دیگر است مانند تشبیه «مه‌نو» به‌داس به‌مناسبت ارتباط آن با مزرع سبز فلک و با کشتهٔ خویش:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه‌نو
یادم ازکشتهٔ خویش آمد و هنگام درو (۲۸۱)

یا تشبیه رخسار گل به‌آتش به‌مناسبت تضاد داشتن آن با خرمن در این بیت:

آتش رخسار گل خرمن بلبل بسوخت
چهرهٔ خندان شمع آفت پروانه‌شد

یا تشبیه شراب به‌افلاطون که به‌منظور ایجاد مراعات نظیر با حکمت‌است:

جز فلاطون خم نشین شراب سر حکمت به‌ما که گوید باز

و یا تشبیه ساغر به‌مشرق به‌مناسبت تناسب آن با خورشید در این بیت:

خورشید می‌زمشرق ساغر طلوع کرد
گر برگ عیش می‌طلبی ترك خواب کن (۲۷۳)

و یا تشبیه عیش به‌ارتفاع بواسطهٔ مراعات نظیر و تناسب نجومی آن با آفتاب و طالع:

زآفتاب قدح ارتفاع عیش بگیر چراکه طالع وقت آنچنان نمی‌بینم

و یا تشبیه اشك به‌پروین به‌مناسبت مراعات نظیر بودن آن با ماه:

یار من باش که زیب فلك و زینت دهر
از مه روی تو و اشك‌چو پروین منست (۳۷)

۳ – تشبیه برای ایجاد **تجنیس**– گاهی اجزاء تشبیه با کلماتی که در داخل دستگاه تشبیهند یا با واژه‌هائی که خارج از آن قرار دارند تجنیس بوجود می‌آورد مانند:

چشمهٔ چشم مرا ای گل خندان دریاب
که به‌امید تو خوش آب روانی دارد (۸۵)

٤ – تشبیه به‌منظور ایجاد صنعت **ایهام و دو معنائی** (ذوالمعنیین) – دیدیم که یکی از غرضهای تشبیه آنست که اجزاء آن دو معنائی یا ایهام بوجود

آورد. مانند:

ایکــه بــا زلف و رخ یــار گذاری شب و روز
فرصتت باد که خوش صبحی و شامی داری (۳۱۲)

کـه صبح هم بـه‌معنی رخسار یار و هم بـه‌معنی بامداد است و شام نیز هم به‌معنی زلف معشوق و هم به‌معنی شب است و در این بیت یکی از هدفهای تشبیه روی و موی به‌صبح و شام بوجود آوردن صنعت زیبای دو معنائیست.

ه — تشبیه بـرای ایجاد **ایجاز** — بعضـی از تشبیهات بـا ایجاز تـوأمند و بعضی دیگر با اطناب. تشبیهاتی که با ایجاز توأمند به کلام زیبائی و دلنوازی خاصی می‌بخشند زیرا ایجاز یکی‌از عوامل عمدهٔ زیبائی شعر فارسی است. اشعاری کـه در فارسی ضرب‌المثل شده‌انـد غالباً از ایجاز بهره دارنـد. تشبیهاتی کـه با ایجاز توأمند عبارتند از:

الف ـ اضافه های تشبیهی. مانند: لب لعل و کمان ابرو و غیره.

ب ـ اضافه های استعاری یعنی استعاره های مکنیه‌ای که به‌صورت اضافـه آمده‌اند. مانند: در معنی و در دولت و غیره.

ایجاز اضافهٔ استعاری از اضافهٔ تشبیهی بیشتر است زیرا اضافهٔ تشبیهی اگر چه خود تشبیه خلاصه شده ایست اما اضافهٔ استعاری گاهی نیز اضافهٔ تشبیهی ملخصی است و آن هنگامیست که مضاف‌الیه به‌امور بیجان تشبیه شده باشد مثلا در دولت یعنی در خانهٔ دولت و راه مقصود یعنی راه شهر مقصود بنابراین گاهی اضافهٔ استعاری تشبیهی است که دوبار خلاصه شده است و گاهی هم خلاصهٔ تشبیهی است که به‌صورت اضافه نیست و آن هنگامیست که مضاف‌الیه به‌انسان یا به جانداران تشبیه شده باشد. مانند: دست روزگار یعنی دست روزگاری که مانند انسانست. اضافهٔ استعاری در هر حال خلاصه‌تر از اضافهٔ تشبیهی است.

ج ـ صفات مرکب تشبیهی مانند: ماهرخ و زهره جبین:

یارب این شـاهـوش مـاهرخ زهـره جبین
در یکتای که و گـوهر یکدانهٔ کیست (٤۷)

زیرا زهره جبین یعنی یاری که روی او مانند زهره است و ماهرخ یعنی نگاری که روی او مانند ماهست.

د ـ تشبیهاتی که با پسوندهای تشبیهی یعنی تشبیهاتی کـه با آسا و گونه و

گون و وار و وش و غیره بوجود می‌آیند. مثال:

دل صنوبریم همچو بید لرزانست ز حسرت قدو بالای‌چون صنوبردوست

زیرا صنوبری یعنی «مانند صنوبر».

هـ‍ـ تشبیهات اسنادی — زیرا در این تشبیهات ادات تشبیه و گاهی هم وجه شبه‌حذف میشود. مثال:

زلف تو مرا عمر درازست ولی نیست

در دست سر موئی از آن عمر درازم (۲۲۹)

و ـ تشبیهاتی که با حذف ادات تشبیه و با خلاصه شدن آن توأمند مانند:

غزل گفتی و در سفتی بیاو خوش بخوان حافظ

که برنظم تو افشاند فلک عقد ثریارا (۳)

یعنی غزل گفتی و مانند آن است که در سفتی.

در این چمن‌گل بیخار کس‌نچید آری چراغ مصطفوی با شرار بولهبیست (۴۰)

یعنی همانطورکه چراغ مصطفوی همراه با شرار بولهبیست است.

دلربائی همه آن نیست که عاشق بکشند خواجه آنست که باشد غم خدمتکارش

ز ـ استعاره‌های حقیقیه مانند صنم‌ونگار وبادام ولعل به‌ترتیب به‌معنی‌معشوق و یار و چشم و لب زیرا نگار یعنی یاری که مانند نگار است و گلبرگ یعنی‌رخساری که مانند گلبرگست و سنبل یعنی زلف مثل سنبل و لعل یعنی لب مثل لعل:

دوش آن صنم چه خوش گفت در مجلس مغانم

با کافران چه کارت گربت نمی‌پرستی

رقص بر شعرتر و ناله نی‌خوش باشد

خاصه رقصی که در آن دست‌نگاری‌گیرند

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن

یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن (۲۷۲)

استعارهٔ حقیقیه مختصرترین و فشرده‌ترین تشبیهاتست و در آن فشردگی و تراکم تشبیه به‌حداعلی میرسد ولی استعاره‌های حقیقیه‌ای که مقید به‌صفتند ایجاز کمتری دارند. استعاره‌هائی از قبیل: نرگس مستانه:

بجز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد

زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست (۹)

نرگس پر خواب مست:

بگشا به شیوه نرگس پر خواب مست را

وز رشک چشم نرگس رعنا به‌خواب کن (۲۷۲)

شمع سعادت پرتو:

دولت صحبت آن شمع سعادت پرتو

باز پرسید خدا را که به‌پروانهٔ کیست (٤۷)

از این قبیل است: گلبن جوان ۲۱۹، گل نورسته ۱۹۶، سروسیم اندام ۷، آهوی سیه چشم ۲۹۵، سروصنوبر خرام ۹، شمشاد خوش‌خرام ۲۹٤، شمشاد خانه‌پرور.

۶- تشبیه به‌منظور **اطناب**- وقتی که تمام ارکان تشبیه مشبه (مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه شبه) ذکر شوند در عمل تشبیه با اطناب توأمست و در برخی ازموارد غرض از آوردن تشبیه اطناب کلامست و آن در مواردیست که شاعر میخواهد تشبیه تازه‌ای بیاورد و یا توضیح بیشتری دربارهٔ مشبه یا مقصود بدست دهد و او را بیشتر توصیف کند بنابراین بسیاری از تشبیهات توصیفی با اطناب توأمند. مثال:

همچو گلبرگ طری هست وجود تو لطیف

همچوسروچمن خلدسراپای توخوش (۱۹٤)

مهمترین اقسام تشبیه گسترده و بلند در شعر حافظ آنهائیست که وجه‌شبهشان ذکر شده است. مانند:

دلا زنور محبت گر آگهی یابی

چو شمع خنده‌زنان ترک سر توانی کرد (۹۷)

حبابوار براندازم از نشاط کلاه

اگر ز روی تو عکسی به‌جام ما افتد (۷۷)

یادآوری - گفتیم یکی از ویژگیهای بسیاری از اشعار فارسی فشردگی و ایجاز است. تشبیهات مجمل و کوتاه و فشرده و موجز در شعر فارسی فراوانست و یکی از غرضهای مهم تشبیه در شعر فارسی را می‌توان ایجاز و فشردگی شمرد اما تشبیهات گسترده و بلند و توأم با اطناب فوائد دیگری دارند از قبیل ابداع، روشنگری، توضیح و تجسم. البته دربارهٔ گستردگی و فشردگی تشبیهات لازمست تحقیقات بیشتری کرد. با یادداشتها و مدارک موجود بیش از این نمی‌توان اظهار نظر نمود.

باری ما تشبیهاتی که با ایجاز توأمند **تشبیه فشرده** یا **تشبیه کوتاه** و آنهائی که با اطناب همراهند **تشبیه گسترده** یا **تشبیه بلند** می‌نامیم. تشبیهات مفصل (تشبیهاتی که وجه شبهشان ذکر شده) و تشبیهاتی که بصورت تمثیل و حکایت می‌آیند از اقسام تشبیهات گسترده‌اند.

۷ ـ تناسب تشبیهات با **اندیشه** حافظ ـ حافظ گاهی برای تشبیهات خود اجزائی را انتخاب می کند که مناسب با مکتب رندی و اندیشهٔ خاص فلسفی و عرفانی اوست و اینگونه تشبیهات ممکنست در شعر شاعران عارف و فیلسوف دیگر مانند عطار و مولوی و خیام و در کتب عربی و فارسی صوفیه هم آمده باشد و حافظ این تعبیرات را از دیگران گرفته باشد از آن جمله است: تشبیه دل به‌جام جهان‌نما و آئینه و آئینه اسکندر و جام شراب و یا تشبیه ذات حق به‌ساقی و تشبیه جهان به بازار و تخت روان و زال و کارخانه‌و دامگه و تشبیه شراب به‌افلاطون خم‌نشین و تشبیه وجود به‌معما، درحالیکه برای این امور تشبیهات دیگر نیز میشد آورد و کمااینکه‌خود حافظ در بعضی‌ازموارد بعلل بلاغی‌دیگر همین کار را کرده است یعنی تشبیهاتی آورده است که با اندیشه و مکتب خاص او مناسبت ندارند بلکه مناسب اموری دیگر و بنابر عللی دیگر است. اینک مثالها:

بهار توبه‌شکن:

به‌عزم توبه‌سحر گفتم استخاره کنم　　　بهار توبه‌شکن میرسد چه چاره کنم

تشبیه جهان به‌تخت روان:

جرعهٔ جام بر این تخت روان اندازم

غلغل چنگ در این گنبد مینافکنم (۲۳۰)

تشبیه جهان به‌بازار:

نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان

گرشمارانه‌بس این سودوزیان مارا بس (۱۸۲)

تشبیه وجود انسان به‌معما:

وجود ما معمائیست حافظ　　　که تحقیقش فسونست و فسانه (۲۹۷)

تشبیه عمر به‌آب روان که حافظ با آن توانسته است زیباترین بیت فارسی را دراین باره بوجود آورد:

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس (۱۸۲)

تشبیه جهان به‌عجوز و زال:

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد
که این عجوز عروس هزار داماد است (۲۷)

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو
ترا که گفت که این زال[1] ترک دستان گفت (۶۱)

تشبیه استهزاء آمیز و طنزآلودـ حافظ گاهی به‌مناسبت سبک طنزآلود و رندانه خود و به‌منظور استهزاء کردن دنیا و مافیها امور نامقدس از جمله شراب را به چیزهای خوب و مقدس تشبیه می کند مانند تشبیه شراب به‌افلاطون که چند سطر پیش دیدیم.

چنانکه دیده میشود حافظ در این موارد گاهی مشبه‌به‌هائی آورده است که کاملا بدیع و تازه و بی‌نظیر است.

بعضی از این تشبیهات خودبخود طنزآمیز نیستند اما وقتی با کلمات دیگری همنشین می‌شوند طنزآلود و رندانه بنظر میرسند مانند تشبیه عشق به‌میکده در این بیت:

ثواب روزه و حج قبول آنکس برد
که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد(۸۹)

که در آن فقط زیارت میکدهٔ عشق موجب قبول شدن روزه و حج آدمی شناخته شده است و در نتیجه ایجاد ایهام توالدضدین و تضاد حیرت‌آفرینی کرده است و به کلام طنز و لطف خاصی بخشیده است. این بیت نیز تقریباً وضعی نظیر بیت قبل را دارد:

بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح گوی
کاندرآنجا طینت آدم مخمر می کنند

۸ ـ تشبیه **همبسته** چندگانه ـ گاهی تشبیه همبسته به‌منظور ایجاد دو یاچند صنعت ادبیست و از اینگونه تشبیهات در شعر حافظ فراوان است**زیرا او استاد پیوند**

۱. خاقانی نیزچنین تعبیری را آورده است و جهان را به‌زال سپید ابرو و مام سیه‌پستان تشبیه کرده است:

از خون دل طفلان سرخاب‌رخ آمیزد
این زال سپیدابرو و این مام سیه‌پستان

دادن هرچه بیشتر کلمات بایکدیگر است. مانند تشبیه کردن رخ و زلف به‌صبح و شام به‌منظور ایجاد صنعتهای تضاد و دو معنائی در این بیت:

ای که با زلف و رخ یارگذاری شب و روز
فرصتت باد که خوش صبحی و شامی‌داری

یا تشبیه دل به‌صنوبر به‌منظور ایجاد مراعات نظیر با بید از طرفی و به‌قصد ایجاد جناس با «صنوبر» از طرف دیگر است:

دل صنوبریم همچو بید لرزانست　　ز حسرت قدوبالای چون صنوبر دوست

تشبیه برای زشت‌نمائی مشبه- گاهی تشبیه برای تقبیح و زشت شمردن امریست. مانند چشم حسود مه چرخ در این بیت:

آه و فریاد که از چشم حسود مه چرخ
در لحد ماه کمان ابروی من منزل کرد (۹۲)

اما تعبیر«چشم حسود چمن» در بیتی که خواهد آمد به‌منظور زشت‌نمائی چمن نیست بلکه به‌منزلهٔ مبالغه در زیبائی معشوقست که حتی از زیبائی باغ و چمن نیز برتر است:

یارب این نوگل خندان که سپردی به‌منش
میسپارم بتو از چشم حسود چمنش (۱۹۰)

تشبیه به منظور شخصیت بخشی به بیجانها - گاهی غرض از تشبیه جان‌دادن و شخصیت بخشیدن به‌بیجانها و تجسم و زیباتر کردن آنهاست و دیدیم که این امر خاص بعضی از استعاره‌های مکنیه است از قبیل باد و نسیم و چمن و گل و کوه و صحرا و حتی اعضاء بدن آدمی مانند زلف و دل و چشم معشوق که با شاعر سخن می‌گویند و راز و نیاز می‌کنند. مثال:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که‌اند اینهمه خونین کفنان

گفت حافظ من و تو محرم اسرار نه‌ایم
از می لعل حکایت کن و شیرین دهنان

این نوع تشبیه را می‌توان از اقسام تشبیهات حیرت‌آفرین و تجسم‌گر نیز بشمار آورد.

تشبیه برای نوآوری و ابداع- گاهی توصیف با ابداع توأمست مانند:

ملک این مزرعه دانی که ثباتی ندهد
آتشی از جگر جام در افلاک انداز (۱۷۹)

یکی از اقسام بدیع تشبیهات حافظ آنهائیست که مشبه‌به استعارهٔ مکنیه است و لوازم استعاره مکنیه وجه شبهیست تازه و بدیع مانند:

همچون حباب دیده به‌روی قدح گشای
این خانه را قیاس اساس از حباب کن (۲۷۳)

که حباب اول مشبه‌به و «تو» مشبه است و وجه شبه «دیده به‌روی قدح گشودن» است.

تشبیه برای چند فایده- حیرت‌آفرینی، زیبائی، اغراق، توصیف، تجسم و ابداع که تشبیه برای آن بوجود می‌آید همه از عناصر سازندهٔ شعرند و جدا کردنشان از هم ممکن نیست زیرا ممکنست زیبائی با اغراق و تجسم و حیرت‌آفرینی توأم باشد. از این رو امکان دارد تشبیه دارای چند فایده و غرض باشد. بهمین جهت بسیاری از مثالهائی که برای یکی از این امور زدیم برای امور دیگر نیز صادقند. مثلا استعاره‌های مکنیه‌ای که به بیجانها جان و شخصیت می‌بخشند غالباً دارای چند فایده است:

۱- ابداع ۲- زیبائی ۳- تجسم ٤- حیرت‌آفرینی.

اینک مثال برای مواقعی که تشبیه دارای چند غرض و هدف و فایده است:

الف- برای ابداع و زیبائی:

مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست
به‌دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

به‌پیش خیل خیالش کشیدم ابلق چشم
بدان امید که آن شهسوار باز آید (۱۰۹)

ب- برای تجسم و مبالغه:

صبا ز حال دل تنگ ما چه شرح دهد
که چون شکنج ورقهای غنچه تو بر توست (٤۱)

ج- برای تجسم و زیبائی:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر
یادگاری که در این گنبد دوار بماند (۱۲۱)

دل که از ناوك مژگان تو در خون می‌گشت
باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی تو بود (۱۲۸)

د- برای تجسم و ابداع و زیبائی:

هم گلستان خیالم ز تو پر نقش و نگار
هم مشام دلم از زلف سمن‌سای تو خوش (۱۹٤)

ه- مثال برای زیبائی و اغراق: گنج عزلت ۳۰، گنج عافیت ۳٦ گنج حضور ۱۱٤، گنج سعادت ۱۲۷ و ۱٤۷، گنج عشق ۳۰۱، یا مانند تشبیه سوز سینه به‌خورشید و آتش در این بیت:

زین آتش نهفته که در سینهٔ من است
خورشید شعله‌ایست که در آسمان‌گرفت (٦۰)

و- مثال برای حیرت‌آفرینی و اغراق و زیبائی:

شود غزالهٔ خورشید صید لاغر من
گر آهوئی چو تو یک دم شکار من باشی (۳۲۰)

ز- مثال برای حیرت‌آفرینی و همبستگی با کلمات دیگر:

ای که با زلف و رخ یار گذاری شب و روز
فرصتت باد که خوش صبحی و شامی داری (۳۱۲)

و همچنین است: گنج غم ۳۳٤، گنج غم‌عشق ۲۰٦، گنج قناعت ۳۳۸.

گاهی فایدهٔ تشبیه متوجه امور دیگر است- آنچه تا کنون دیدیم مواردی بود که فایدهٔ تشبیه عاید مشبه میشود در حالی که فایدهٔ تشبیه ممکنست همیشه عاید مشبه نباشد بلکه امکان دارد عاید مشبه‌به یا امور دیگر شود مانند:

همچون حباب دیده به‌روی قدح گشای
این خانه را قیاس اساس از حباب کن (۲۷۲)

که فایدهٔ تشبیه حباب به‌انسانی که چشم به‌روی قدح باز می‌کند عاید خود حباب نیست بلکه عاید نوع انسانی است که باید در قدح بنگرد و شراب بنوشد و ساختن استعارهٔ مکنیه از حبابی که چشم به‌روی جام می‌گشاید به‌منظور تشویق و توصیف «تو» است که مراد از آن تمام نوع بشر است. در همهٔ استعاره‌های‌مکنیه‌ای که در عین حال که مشبه‌اند مشبه‌به برای امری دیگر نیز بشمار میروند فایدهٔ تشبیه متوجه استعارهٔ مکنیه که مشبه اصلیست نمی‌شود. لوازم استعارهٔ مکنیه در این

موارد در عین حال وجه‌شبه است بین مستعار له‌ومستعارمنه. مثلا در مثال فوق «تو» مشبه و «حباب» مشبه‌به و در عین حال استعارهٔ مکنیه و مشبه دوسست یعنی به آدمی تشبیه شده است که چشم دارد و به‌قدح نگاه میکند و «دیده به‌روی قدح گشادن» وجه شبه بین «تو» و «حباب» است و در عین حال از لوازم استعارهٔ مکنیه شمرده میشود بنابراین در این سخن دو تشبیه وجود دارد یکی تشبیه انسان به حبابی که به‌روی قدح نگاه می کند و دیگر تشبیه حباب به‌آدمی که به‌جام می‌نگرد از این رو ما می‌توانیم اینگونـه تشبیهات را **تشبیهات دوگانه** بنامیم که در دیوان حافظ فراوانست و یکی از ابداعات و نوآوریهای حافظ در آفریدن این تشبیهاتست. مانند:

دلا چو غنچه شکایت ز کار بسته مکن   که باد صبح نسیم گره گشا آورد (۹۹)

که دل به‌غنچه‌ای تشبیه شده که این غنچه خود به‌انسانی مانند گردیده‌است که از کار بستهٔ خود در شکایت است.

اینک چند مثال دیگر برای اینگونه تشبیهات دوگانه:

چو نـافـه بر دل مسکیـن مـن گـره مفکن
که عهد با سر زلف گره گشای تو بست (۲۳)

از بسکـه دست مـی‌گـزم و آه مـی کـشم
آتش زدم چو گل به‌تن لخت لخت خـویش

همچو گرد این تـن خـاکی نتواند بـرخـاست
از سر کوی تو زانرو که عظیم افتادست (۲۶)

بـکام تـا نـرسانـد مـرا لـبش چـون نـای
نصیحت همه عالم به‌گوش من باد است (۳۶)

صبا کجاست که این جان خون گرفته چوگـل
فدای نکهت گیسوی یار خواهم کرد (۹۲)

چون گل و می دمی از پرده برون آی و درآی
که دگـر بـاره ملاقات نه‌پیدا بـاشد (۱۰۷)

وجه‌شبه در این موارد گاهی مرکبست یعنی از دو جزء توأم با یکدیگر بوجود آمده است که در عین حال با هم معنی متضادی دارند و در آن صورت‌تشبیه با حیرت‌آفرینی توأم می‌شود وسخن حافظ بیش‌از پیش دلاویز و جادوئی میگردد.

مانند:

دلا زنور محبت گر آگهی یابی
چو شمع خنده زنان ترك سرتوانی کرد (۹۱)

که «خنده زنان ترك سر کردن» وجه‌شبه مرکبیست بین «تو» و «شمع» و از دو جزء متضاد بوجود آمده است. یعنی از «خنده‌زدن» و «مردن». از این قبیلست:

با دل خون شده چون نافه خوشش باید بود
هر که مشهور جهان گشت به‌مشکین نفسی (۳۱۸)

گاهی نیز وجه‌شبه متعدد است و در این صورت تشبیه با توصیف وروشنگری بیشتری توأمست و در نتیجه زیباتر نیز هست. مانند:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه‌نو
ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و روببست (۲۲)

که «ابرو نمودن» و «جلوه‌گری کردن» و «روبستن» سه وجه‌شبه است بین نگار حافظ و ماه نو و همچنین است در این بیت:

من و شمع صبحگاهی سزد ار به هم بگرییم
که بسوختیم و از ما بت ما فراغ دارد

که «سوختن» و «فراغ داشتن معشوق از شاعر» دو وجه‌شبه است بین شاعر و شمع زیرا شاعر خود را به‌شمعی تشبیه کرده است که اگر چه میسوزد معشوقش از او غافلست و فارغ و به‌وی بی‌اعتناست. در این بیت «سوختن و فراغ داشتن» معشوق را می‌توان وجه‌شبه مرکب نیز گرفت. و از این قبیلست:

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع
شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع (۱۹۹)

برای دیدن مثالهای بیشتر به‌صفحات ۷۴ و ۷۵ و ۷۶ کتاب «در گلستان خیال حافظ» نوشته نگارنده رجوع کنید.

تشبیهات و تعبیرات شاعرانه
دربارهٔ شب و تاریکی[1]

یکی ازکارهای لازم برای ادبیات فارسی گردآوری تشبیهات و تعبیرات شاعرانه و نشاندادن‌سیر آنها در آثارسخنوران است. این کار به‌شاعر در سرودن‌شعرو بسخن‌سنج درشناختن آثارادبی یاری‌می‌نماید ومی‌نمایاند که کدام‌تشبیه‌و تعبیرتازگی دارد و متعلق به خود شاعر است وکدامیک کهنه و از آن دیگرانست. متأسفانه این کار مفید که مستلزم سالها تحقیق و مطالعه در ادبیات فارسی و آثار ترجمه شده از زبانهای بیگانه است تاکنون چنانکه باید صورت نگرفته است و شاعران و سخن‌شناسان ما به‌درستی نمی‌دانند کدام تعبیر شاعری تازه و بدیع وکدامیک متعلق به گذشتگان است. نگارنده ضمن سالها مطالعه در نظم و نثر قدیم و جدید فارسی کوشیده‌ام گوشه‌ای از این کار را آغازکنم و به‌این منظور بسیاری از تعبیرات و تشبیهات گذشته و حال سخن‌پردازان فارسی و فرنگی را گرد آورده‌ام و آنها را بر حسب موضوع طبقه‌بندی کرده‌ام و در این مقاله قسمت مربوط به‌شب آن را از نظر خوانندگان گرامی می‌گذراند. این نکته درخور یادآوری است که من اگر چه برای تشبیهات و تعبیرات بدیع شاعر ارزش فراوانی قائلم و آن را نشانهٔ زبردستی و هنر او در شاعری میدانم ولی مانند ژرار دو نروال شاعر فرانسوی بکار بردن تشبیهات دیگران را همیشه دلیل بی‌اعتباری شعر و بی‌شعوری[2] شاعر نمی‌انگارم زیرا اولااین کارممکنست نادانسته و بر اثر توارد صورت گرفته باشد ثانیاً اگر استفاده از ابداعات

۱. این مقاله در شهریور ۱۳۴۶ در مجله وحید چاپ شده است (شماره نهم، سال سوم).
۲. اشاره به‌نظر ژرار دونـروال است آنجا که گفته است: «هرکس بار نخست رخسار یار را به‌گل تشبیه‌کرد شاعربود و آنکه بار دوم چنین کرد بی‌شعور».

دیگران خود با ابداع و نوآوری همراه باشد موجب تکامل و غنای ادبیاتست چه تشبیهات و تعبیرات شاعرانه نیز تکامل و سیرو سلوکی دارند. باری اگر شاعری را که از تشبیهات دیگـران استفاده میکند بی‌شعور بدانیم باید سعدی و حافظ را هم از بیشعوران شمرد زیرا آنان نیز تشبیهات کهنه‌ای مانند لعل لب، سنبل مو، زنجیر زلف و... را که از قـرنها پیش بوسیله شعرای دیگر استعمال شده‌اند بارها در شعر خود آورده‌اند. بنظر نگارنده آنچه نشانهٔ ضعف شاعر است استعمال نامناسب و عاری از ابداع این گونه تشبیهات است نه‌بکار بـردن هنرمندانـه آنها. اما کدامیک از شاعرانی که شعرشان در اینجا نقل شده است تشبیهات دیگران را هنرمندانه‌بکار برده‌اند و کدامیک درکار خود هنری نشان نداده‌اند و یا کدامیک بی‌خواندن‌اشعار دیگران تشبیهات و تعبیراتی عین آنها بوجود آورده‌اند موضوعی است که بحث آن بهتر است به‌فرصت دیگری موکول شود.

* * *

شب از نظر شاعر و عارف سرچشمهٔ الهام و معنی‌پردازی است. کمترشاعری است که تحت تأثیر سکوت رازگستر شب قرار نگرفته باشد و قسمتی از سروده‌های خود را در وصف شب نسرائیده باشد. از اینرو شب دمساز و همراز شاعر است.

وصف شب در اشعار و عباراتی که در این مقاله گرد آمده است از جنبه‌های مختلف مورد توجه قرار گرفته است. شب از لحاظ رنگ به‌اشیاء یا جانداران سیاه مانند شده است از قبیل **قیر، دریای قار، آبنوس، زنگی، روی زنگـی، لشگر زنگ، شبدیز، سمور، هندو، ابرسیاه، زلف، جعدسیاه، گیسو، زنگار، مار سیاه دهن بازکـرده، نقاب‌عزا، نقاب‌سیاه، زاغ، پرزاغ، عنقای‌سیاه، پردهٔ آبنوس، پیراهن قیرگـون، پیراهن تیرهٔعزا، پردهٔتیره، شعرسیاه، مخمل سیاه، چشمهٔ سیاه، دود، دود دوزخ، دوده، چاه** و...

شب از لحاظ وحشتزائی به **غول، مار سیاه، مار سیاه دهن بازکرده، کسی‌که چشم دژم دارد، کفن، کسی‌کـه بر چهره خود قیر انـدوده** است، **نقاب عزا** و از نظر مرموزی به **کسی‌که دارای روح ناپیدا**ست و به **موجود رازپوش** و در بی‌ادراکی و بیخودی به **انسان مست** یا **خفته** یا **خامـوش** و از لحاظ زیبائی به **عـروس**، به‌**گل**، به **افسونگر**، به **لعبت‌باز**، به‌**چتر شاهـی** و ازنظرافسردگی به **دل بی‌سوز** وازلحاظوسعت وشمول بر اشیاء به **دریا**، **دیار و دیار افلاطونـی** تشبیه شده است.

تشبیه شب به‌زلف و گیسو و جعد زلف و کسی که دارای زلف و گیسو است:

چو بنمود شب **جعد زلف‌سیاه** از اندیشه خمیده شد **پشت ماه**
(فردوسی)

چو **زلف شب** تیره آمد پدید از آنجایگه سوی لشکر کشید
(فردوسی)

چو از **زلف شب** باز شد تابها فرو مرد قندیل محرابها
(منوچهری)

چو شب **زلف سیاه** افکند بردوش نهاد از ماه زرین حلقه درگوش
(نظامی)

چو آمد **زلف شب** در عطرسائی به‌تاریکی فروشد روشنائی
(نظامی)

شبی‌گیسو فرو هشته به‌دامن پلاسین معجر و قیرینه گرزن
(منوچهری)

رهی باریک چون پرگار ابروش شبی تاریک چون **ظلمات‌گیسوش**
(نظامی)

حافظ با استادی و هنرمندی بیشتری زلف را به‌شب مانند کرده است وتشبیه کهنی را با بیان و تعبیری نو بکار برده است:

معاشران گره از **زلف** یار باز کنید
شبی خوشست بدین **رشته‌**اش دراز کنید

یعنی شب را با زلف سیاه و شبرنگ یار درازکنید. و باین شکل شب را غیر مستقیم به«زلف یار» تشبیه کرده است.

تشبیه شب و تاریکی به مرغ-یکی از مواردی که شب بآن بسیار تشبیه شده است مرغ بویژه مرغهای سیاهرنگ مانند زاغ و عنقای سیاه و جز آنهاست:

نهاد از حوصله **زاغ سیه پر** به زیر پر طوطی خایهٔ زر
(نظامی)

چوطاوس فلک[1] بگریخت از باغ[2] بگل چیدن بباغ آمد **سیه زاغ**
(نظامی)

۱. مراد از «طاوس فلک» خورشید.
۲. غرض از «باغ» اینجا جهان است.

مگر بازسپید[1] آمد فرادست که گلزار شب از **زاغ سیه** رست
(نظامی)

زاغ شبه رنگ شب بیضه زرین چرخ در زیر بال گرفت. (دارابنامه بیغمی).
زاغ شبه رنگ شب در دریای مغرب غوطه خورد. (همان کتاب).
پروبال مرغ سپید روز را بستند و **زاغان سیاه** شب از قفس عالم جستند.
(همان کتاب)

شبها چو **توده‌های کلاغان** شامگاه از دور از دیار افقها رسیده‌اند
(نادر نادرپور)

نظامی شب را به **کوه زاغ بر سر** و **زاغ کوه بر پر** نیز تشبیه کرده است:
شبی تیره چو کوهی **زاغ بر سر** گران جنبش چو **زاغی کوه برپر**
(نظامی)

تشبیه شب به‌عنقا و عنقای سیاه و مرغ بطور عام:
شباهنگام کاین **عنقای فرتوت** شکم پر کرد از یکدانه یاقوت[2]
(نظامی)

عنقای سیاه گردون به‌بازسپید گردون درعالم مبدل شد. (دارابنامه)
شب چو مرغی عظیم وجوجه خاك خفته در سایه سیه بالش
(پژمان بختیاری)

ماندم بر آن فراز و شب از **دور پرگشود**
تک تک بر آمد از دل ظلمت ستاره‌ها
(نادرپور)

گاه شب و تاریکی به‌**پر زاغ** یا **فرشی که مانند پرزاغست** مانند شده است:
همان گه زمین گشت چون **پر زاغ** چنین تا سر ازکوه برزد چراغ
(فردوسی)

سپاه شب تیره بر دشت و راغ **یکی فرش** افکنده چون **پر زاغ**
(فردوسی)

چنانکه دیده می‌شود این تشبیهات از شاعری به‌شاعر یا نثر نویس دیگر

۱. باز سپید اینجا استعاره برای روز است.
۲. یاقوت استعاره برای خورشید است.

رسیده و مورد استفاده او قرار گرفته است.

شب و تاریکی به‌پیراهن سیاه، شعر سیاه، مخمل سیاه، پیراهن مشک رنگ، پیراهن عزا یعنی به‌جامه‌ها و پارچه‌های سیاه نیز تشبیه شده است:

چو **پیراهن** شب بدرید ماه   نهاد از بر چرخ پیروزه گاه

(فردوسی)

سر از برج ماهی بر آورد ماه   بدرید تا نافه **شعر سیاه**

(فردوسی)

غروب تاریک و غم‌افزا رسیده و بر تن دریا جامه‌ای از **مخمل سیاه** پوشانده آسمان نیز در زیر **پیراهن تیرهٔ عزا** پنهان شده است. (روبن داریو شاعر نیکاراگوائی)

چو خورشید زرین سپر برگرفت   شب تیره زو دست بر سر گرفت

بینداخت **پیراهن مشک رنگ**   چو یاقوت شد چهر گیتی برنگ

(فردوسی)

شب و تاریکی به‌نقاب معطر، نقاب سیاه عزا، دستمال سیاه، نقاب دخانی، کفن، خیمه، خیمه سیاه و چتر شاهی هم تشبیه شده است:

شاعر، چنگت را برگیر نسیم ملایم بر سطح چمن میوزد و **نقاب معطر شب** را می‌لرزاند. (آلفرد دوموسه).

هنگامی که خورشید روی در پشت افق پنهان میکند شب و تاریکی آرام آرام فرا میرسند و **نقاب سیاه عزا** گونه‌های گلگون غروب را از چشم نامحرمان پنهان می‌سازد. (برنتانو شاعر قرن هفدهم و هجدهم ایتالیائی، ترجمهٔ شجاع الدین شفا).

شبی درغایت تاریکی **نقاب دخانی** بر چهرهٔ روشنان گردون بسته. (دارابنامه).

شب خاموش کنار بستر من نشسته است تا چون **دستمالی سیاه** قطره‌های اشک مرا بخود فرو برد. (دلمیرا اوگوستینی شاعره قرن نوزدهم اوروگوئه‌ای، ترجمهٔ شجاع الدین شفا).

ای عزیز دل گوش کن آهنگ شب دلپذیری را که چون **کفنی** دراز بسوی شرق کشیده میشود، گوش کن. (بودلر).

پردهٔ کران تا کران شب مثل **کفنی سیاه** همه جا را پوشانده بود. (شوهر آهو خانم صفحه ۷۳۰، از علی محمد افغانی).

شب در آفاق تاریک مغرب **خیمه‌اش** را شتابان برافراشت

(نادرپور)

ازآن به‌تیرگی شب‌خوشم که مجنون‌را **سیاه‌خیمهٔ** لیلی بود دل‌شبها

(صائب)

زمین در سر کشیده **چتر شاهی** فرو آسود یکسر مرغ و ماهی

(نظامی)

شب در مثالهائی که خواهد آمد به‌انسان یا موجود جانداری که دست، انگشت یا چشم دارد و یا کسی که میخوابد و همچنین موجودی رازپوش و اسرارآمیز تشبیه شده است:

وای از آن وقت که شب تار نیز **دست حمایت** از سرم بردارد و مرا با خود تنها گذارد. (ایبسن شاعر قرن نوزدهم نروژی)

می **کشد دست** شب تیره به‌دیوار جهان تا مگر باز کند روزنه فردا را

(توللی)

شب همه رنگها را یکسان کرده به‌همه چیز صورت یکرنگ بخشیده با **سر انگشتان** خود آرام مژگان مرا بر هم نهاده وآخرین ذره امید مرا به‌آب خاموشی داده است.

(سیسیلیامیرلس شاعرهٔ قرن نوزدهم و بیستم برزیلی)

شب خفته

گوئی این شب تابستانی خود نیز چرت‌زنان به‌خواب رفته است.

(استریندبرگ شاعر قرن نوزدهم و بیستم سوئدی)

شب بخوابست و در آسمانها اختران روشن و با شکوهند

(نادرپور)

شب مست، شب خفته، شب افسونگر:

دور آنجا که شب **فسونگر و مست** **خفته** بر دشتهای سرد و کبود

(توللی)

شب صاحب چشم:

غافل که کوکب سحری چون نگین اشک

زد حلقه در سپیدی **چشم شب سیاه**

(نادرپور)

لکه ابــری روی **چشم شامگاه** چترمی‌گسترد و می‌پوشیدرنگ
تیره‌می‌گردید و دامن می‌کشید راه را بر آسمان می‌کرد تنگ
(کسرائی)

راز شب :

آیا اگر در **خاموشی رازپوش شب** تو و او را درآغوش هم غافلگیر میکردند او جرأت آن داشت که آشکار و بی‌پروا بگوید تو مال او هستی؟
(مایکف شاعرقرن نوزدهم روسی)

راستی شب در تاریکی خود به‌تو (میوه) چه **رازی** آموخت که اکنون بر گونه های ارغوانی‌تولرزشی ازسرما پدیدار است.(نیچه فیلسوف‌قرن نوزدهم‌آلمانی)
نیمه شب آن لحظه های خوش که نهفته است
در دل آرام خـــــود **ودیعـهٔ رازی**
(نادرپور)

به هر بی‌پرده‌ای اظهار نتوان کرد راز خود
دل شبها بــود **گنجینه اسرار** عــاشق را
(صائب)

شب و تاریکی به‌پرده، پرده آبنوس، پرده تاریکی، پرده تیره نیز تشبیه شده است:

شب آمــد یـکـی **پرده آبنوس** بپـوشیـد بـر چهرهٔ سندروس
(فردوسی)

چـو خورشید پیراهن قیـرگـون بـدریـد و از **پرده** آمـد بـرون
(فردوسی)

همه شهر در خواب رفته، درکوچه‌ها همه جا خاموشی حکمفرماست. فقط گاه‌بگاه شعلهٔ چراغی **پردهٔ تاریکی** را میشکافـد.
(هولدرلین شاعر قرن نوزدهم آلمانی)

گوئی سرانگشت جادوئی خدا بر**پردهٔ** شبهای من کابوسی هزارشکل وجاودانه رقم زده است. (بودلر شاعر فرانسوی، ترجمهٔ حسن هنرمندی)

پردهٔ‌کران تاکران شب مثل کفنی سیاه همه‌جا را پوشانده بود.
(شوهر آهوخانم، ص ۷۳۰)

برروی دنیای روز پردهٔ **تیره شب** فرو افتاده است.

(تیوچف شاعر قرن نوزدهم روس)

هان ای شب شوم وحشت‌انگیز — تا چند زنی بجانم آتش
یا چشم مرا ز جای برکن — یا **پرده** ز روی خود فروکش

(نیما)

قیر، دریای قیر، دریای قار[1] موج دریای قیر، قیرینه گرزن، پیراهن قیرگون، چادر قیرگون نیز تعبیراتی است که برای شب و تاریکی بسیار بکار رفته است:

شبی چون شبه روی شسته به‌قیر — نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

(فردوسی)

زمین زیر آن **چادر قیرگون** — تو گفتی شدستی بخواب اندرون

(فردوسی)

چو خورشید **پیراهن قیرگون** — بدرید و از پرده آمد برون

(فردوسی)

شبی گیسو فرو هشته به دامن — پلاسین معجر و **قیرینه گرزن**

(منوچهری)

شب در آفاق تاریک مغرب — خیمه‌اش را شتابان برافراشت
آسمانها همه **قیرگون** بود — برف در تیرگی دانه می‌کاشت

(نادرپور)

چنان گشت باغ و لب جویبار — کجا موج خیزد ز **دریای قار**

(فردوسی)

شبی همچو زنگی سیه‌تر ز زاغ — مه نو چو در دست زنگی چراغ
سیاهیش برهم سیاهی پذیر — چو موج از برموج **دریای قیر**

(اسدی)

تشبیه شب و تاریکی به‌دود ودوده از قدیم تاکنون متداول بوده است:

شبی همچو بر روی دیو سیاه — فشانده دم و **دود دوزخ** گناه

هر سیاهی که شب از **دود سیه** داشت فلک — در سر سلسلهٔ غالیه فام آوردی

(ظهیر فاریابی)

۱. قار بهمان معنی قیراست.

فرو برد خورشید تابنده سر — پدیدار شد **دود** در بحر و بر
(دارابنامه)

که چون آتش روز روشن گذشت — پراز **دود** شد گنبد دور دشت
(دارابنامه)

در زیر سایه‌روشن ماه پریده رنگ — در پرتوی چو **دود** غم‌انگیز و دلربا
(توللی)

میشود سینهٔ شب باز چو **دودی** ز نسیم — میشود پرده غم دور چوبادی زسراب
(توللی)

اینجا سکوت و خاطره‌ها خفته بود وباد — در **دود** شب توهم رؤیا دمیده بود
(نادرپور)

رشته‌های باد چون برق مجسم — **دود** شب از شاخه‌ها می‌رفت بالا
(نادرپور)

هوا اندوده رخساره به **دوده** — سپهر آراسته چهره به‌گوهر
(لبیبی)

شب آمد قمر خامه بر **دوده** بست — عطارد دوات مرکب شکست
(دارابنامه)

شب به‌**چاه** و **بیغوله** هم تشبیه گردیده است:

شبی چون **چاه بیژن** تنگ و تاریک — چو بیژن در میان چاه او من
(منوچهری)

در **چاه** شب بسوی تو امیدبسته‌ام — تا بشنوی صدای مرا از درون **چاه**
(نادرپور)

آن خنده‌های باد در بیغولهٔ‌شب — و آن غولها در تیرگی، همصحبت او
(نادرپور)

شب در این مثال به‌جائی که دارای کرانه است تشبیه گردیده:

ای کلاغ شوم که از دنیای کهن آمده‌ای تا در **کرانه‌های مرموز شب** سرگردان شوی بگو نام اشرافی تو در دیار افلاطونی‌شب چیست؟ (ادگار آلن پو)

دیار شب:

چون پوپکی که می‌رمد اززردی غروب — تا از **دیار شب** بگریزد به‌شهر روز

خورشید هم گریخته است از **دیار شب**
اما پرش به‌خون شفق می‌خورد هنوز
(نادرپور)

شب و تاریکی در مثالهائی که خواهد آمد به‌زنگی، حبشی، روی زنگی، لشگر زنگ، مطرب زنگی، عقابین سیاهی، مارسیاه، شبدیز، سمور، انگشت سیاه، کسی که روی او دود آلود است و به‌دل بی‌سوز تشبیه شده است:

جهان گشت چون **روی زنگی** سیاه — ز برج حمل تاج بنمود ماه
(فردوسی)

چه جای شب‌**سیه مار**یست گوئی — چو **زنگی** آدمی‌خواریست گوئی
(نظامی)

به‌هر گام از برای نور پاشی — ستاده **زنگیی** با دور باشی
(نظامی)

چو شاهنشاه صبح آمد بر اورنگ — سپاه روم زد بر **لشگر زنگ**
(نظامی)

ز قلعه **زنگیی** در ماه می‌دید — چو مه در قلعه شد زنگی بخندید
(نظامی)

کشیده در **عقابین سیاهی** — پر و منقار مرغ صبحگاهی
(نظامی)

چو بر **شبدیز** شب گلگون خورشید — ستام افکند چون گلبرگ برید
(نظامی)

چو باشد **مطرب زنگی** و روسی — نشاید کرد از این بهتر عروسی
(نظامی)

چو شد دوران سنجابی و شق دوز — **سمور** شب نهفت از قاقم روز
(نظامی)

چرا برجای ماندی چون **سیه میغ** — بر آتش می‌روی یا بر سر تیغ
(نظامی)

شبی دم سرد چون **دلهای بی سوز** — برات آورده از شبهای بی‌روز
(نظامی)

شبی همچو بر روی **دیو سیاه** فکنده دم و دود دوزخ گناه
(نظامی)

تاریکی و شب در این مثالها به‌عروس، گلزار، لعبت‌باز، نوازنده ساز و کسی که سر دارد یا کسی که آفتاب سر او را از تن جدا می کند یا کسی که روح دارد تشبیه شده است:

چو **لعبت باز** شب پنهان کند راز من اندر پرده چون‌لعبت شوم باز
(نظامی)

عروس شب‌چونقش‌افکند بردست به‌شهر آرائی انجم کله‌ای[1] بست
(نظامی)

سحر گه کافتاب عالم افروز **سر** شب را جدا کرد از تن روز
(نظامی)

سر تیرگی اندر آمد به خواب چو تیغ تبش برکشید آفتاب
(فردوسی)

گل باز سپید آمد فرادست که **گلزار** شب از زاغ سیه رست
(نظامی)

روح شب، روح بزرگ و عمیق شب، روح ناپیدای شب:

در هوائی که در خلاء و سکوت دامن گسترده است **روح بزرگ و عمیق** شب فرو می‌آید. (از آلبرسامن شاعر فرانسوی قرن‌نوزدهم، ترجمه حسن هنری)

در آن دو چشم که چون **روح** شب شکفته سیاه

نهفته رازی و پوشانده از نگاه منش
(نادرپور)

روح ناپیدای شب در بیشه‌زاران گاه پاورچین و گاهی پر هیاهو
سایه‌ها را میدوانید از پی هم بیشه درهم‌می کشیداز خشم‌ابرو
(نادرپور)

در این عبارات شب به **گل سیاه** تشبیه شده است:[2]

شب چون **گلی سیاه** پرافشانده در هوا

۱. کله به‌معنی پشه‌بند است.
۲. «گل شب» نام قطعه شعری از نادرپور هم هست.

باران ریزریز

عطر اقاقیا.

(نادرپور)

گاه شاعران شب را به‌جائی عمیق تشبیه کرده‌اند و صفت عمیق و ژرف به شب داده‌اند:

امشب چه **شب عمیق** آرامی است   در او نه نوازشی نه فریادی

(نادرپور)

امشب چه **شب عمیق** آرامی است   می‌گوئی و زیرکانه می‌خندی

(نادرپور)

در تاریکی **عمیق شب** که قلمرو خداوند است زمزمه دلپذیر و خوش‌آهنگی را می‌شنوم. (ریلکه شاعر آلمانی)

آنانکه درگذرند این آوا را

در**ژرف شب** در اندیشه خویش

درسکوت و در نسیم

روشن یا محو.... (هانری‌دوورنیه شاعر قرن بیستم فرانسوی)

چنانکه دیدیم شاعران شب را به‌چاه نیزکه علاوه بر سیاهی عمیق هم هست تشبیه کرده‌اند.

شبهای فردوسی[1]

یکی از صحنه های خیال‌انگیز شاهنامه توصیفهای استادانه‌ایست که سخنسرای بزرگ طوس از شب و روز و طلوع و غروب آفتاب بعمل آورده است. این رنگ‌آمیزیهای شاعرانه، فردوسی را از لحاظ قدرت وصف و آوردن تشبیهات و استعارات لطیف نیز در صف اول شاعران ایران قرار میدهد و مینمایاند که استاد طوس نه‌تنها حماسه‌پردازی تواناست بلکه نقاشی چیره‌دست و شاعری تشبیه‌آفرین نیز هست و نشان میدهد که فردوسی نیز مانند هرشاعر دیگری در شب راز-گستر و خیال آفرین غرق در رؤیاهای شاعرانه گردیده و بیاری جادوی تشبیهات و استعارات لطیف و کلمات و الفاظ نرم و دلنشین بازبردستی هرچه تمامتر تصویر-های جذاب و دل‌انگیزی از چهره‌های گوناگون شب کشیده است. فی‌المثل مقدمه داستان بیژن و منیژه که در وصف شب است یکی از درخشانترین جلوه‌های شب در شعر فارسی است. این مقاله برپایه تشبیهات و استعاراتی که در شاهنامه برای شب آمده است تنظیم گردیده. شاعر بزرگ ایران شب را به‌قیر، پیراهن قیرگون، چادر قیرگون، چهره قیرگون، دریای قار، چادر نیلگون، چادر مشک رنگ، چادر-لاجورد، لاجورد، پیراهن مشک رنگ، زلف، جعد زلف سیاه، آبنوس، پردهٔ آبنوس، کشور لاجورد، مارسیاه دهان بازکرده، لشکر، زنگار، پولاد زنگار خورده، پرزاغ، روی زنگی، شبه‌و تاج شبه‌تشبیه کرده و در این کار نهایت زبردستی و استادی را بروز داده است. چنانکه دیده میشود تعبیراتی که شاعر برای شب آورده بهیچرو

۱. این مقاله در مجله مهر، شماره پنجم، دوره یازدهم، مرداد ۱۳۴۴ چاپ شده است.

محدود و معدود نیست و استاد هربار شب را با دیدی تازه نگریسته و آنرا بصورتی بدیع رنگ آمیزی کرده است. برخی از این تشبیهات در آثار دیگر شعر و ادب فارسی نیز کم و بیش دیده میشود از آن جمله‌اند تشبیه شب به‌قیر، زلف، گیسو، روی زنگی، زنگی، پرزاغ، چادرقیرگون، مشک، سپاه و جز آنها. اینک، ذکر شواهد و نقل اشعار:

شب قیرگون:

استاد طوس بیش‌از همه شب را به‌قیر تشبیه کرده است:

بشست آسمان روی گیتی به‌قیر — ببارید چون ژاله از قیرتیر

(شاهنامه، ج ۶، صفحه ۱۷۵۲، سطر ۸۰)

شبی قیرگون ماه پنهان شده — بخواب اندرون‌مرغ ودام و دده

چو پولاد زنگارخورده سپهر — تو گفتی به‌قیر اندر اندوده چهر

(ص ۱۰۶۵، س ۶)

شبی چون شبه‌روی شسته بقیر — نه بهرام پیدا نه‌کیوان نه تیر

(ص ۱۰۶۵، س ۱)

بقیر اندر اندود چهر سپهر — کسی را نبد بر تن خویش مهر

(ص ۱۳۵۶، س ۱۶۴۵)

شب با پیراهن‌قیرگون یاچادر قیرگون:

چو خورشید پیراهن قیرگون — بدرید و از پرده آمد برون

(ص ۱۴۶۴، س ۳۶۵)

زمین زیر آن چادر قیرگون — تو گفتی شدستی بخواب اندرون

(شاهنامه، ص ۱۰۶۵)

تشبیه شب به قار[۱] و دریای قار:

چو خورشید بر زد سراز کوهسار — بگسترد یاقوت بر پشت قار

(فردوسی به‌نقل از لغتنامه دهخدا)

چنان گشت باغ ولب جویبار — کجا موج خیزد ز دریای قار

(شاهنامه، ص ۱۰۶۵)

۱. قار به‌معنی قیر است.

شبی مانند: چادر نیلگون، چادر مشک رنگ، چادر لاجورد:

شاعر نامدار تعبیر چادر را نیز برای شب بصورت چادر نیلگون ، چادر مشک رنگ و چادر لاجورد بسیار بکار برده است:

هوا گشت چون چادر نیلگـــون   زمین هم بکردار دریـــای خون

(ص ۱۳۵۷، س ۱۶۵۸)

بیامـد شب و چـادر مشک رنگ   بپـوشیـد تـا کس نیاید بجنگ

(ص ۱۲۲۳، س ۹۹۵)

کنون‌چون شودروی خورشید زرد   پدید آیــد آن چــادر لاجورد

(ص ۹۰٤، س ۵۷۸)

پیراهن مشک رنگ نیز درشاهنامه بسیارآمده است:

چو خورشید زرین سپر بـــرگرفت   شب تیره زو دست بـر سر گرفت
بینــداخت پیــراهن مشک رنگ   چویاقوت شد چهـرگیتی برنگ

(ص ۱۵۷۷، س ١٤٠٣)

چو خورشید بر زد زخرچنگ‌چنگ   بـدریــد پیــراهـن مشک رنگ

(ص ۹۱۸، س ۸۲٤)

شب یا زلف شب:

درشاهنامه شب بزلف نیز بسیار تشبیه شده است:

چو بنمود شب **جعد زلف سیاه**   از اندیشه خمیده شد پشت ماه

(ص ۱۰۲٤، س ۱۰۷۹)

چو **زلف شب** تیره آمــد پـدید   از آنجایگه سوی لشکر کشیــد

(ص ۱۰۱۲، س ۸۸۳)

چو ازکوه بفروخت گیتی فـروز   **دو زلف شب** تیـــره بگـرفت روز

(ص ۹٤۲، س ۱۲۷۱)

پیراهن شب:

چــو پیراهن شب بــدریــد ماه   نهاد از بر چــرخ پیروزه گاه

(ص ۱۰۰۷، س ۷۹٤)

شعر سیاه شب:

سراز برج ماهی برآورد ماه   بدرید تا نافه شعر سیاه

(ص ۹۲۷، س ۹۹۲)

پرده آبنوس شب:

شب آمد یکی پردهٔ آبنوس   بپوشید برچهرهٔ سندروس[1]

(ص ۱۴۸۳، س ۷۱۴)

لشکر شب، سپاه شب:

گاه شاعر شب را به‌لشکر و سپاه تشبیه میکند:

چو از چشم خورشید شد ناپدید   شب تیره بر کوه لشکر کشید

(ص ۱۱۲۶، س ۱۰۸۶)

سپاه شب تیره بردشت و راغ   یکی فرش افکنده چون پر زاغ

(ص ۱۰۶۵، س ۵)

شبه، تاج شبه:

شبی چون شبه روی شسته به‌قیر   نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

(۱۰۶۵، س ۱)

چو چرخ بلند از شبه‌تاج کرد   شمامه پراکند بر لاژورد

(ص ۸۸۷، س ۲۹۳)

زنگار و پولاد زنگار خورده:

ز تاجش سه بهره شده لاجورد   سپرده هوارا بزنگار و گرد

(ص۱۰۶۵، ج ۳، س ٤)

چو پولاد زنگار خورده سپهر   تو گفتی به قیراندر اندوده چهر

(ص۱۰۶۵، ج ۳، س ٦)

دست بر سر گرفتن شب از تعبیرات بدیع شاهنامه است:

چو خورشید زرین سپر برگرفت   شب تیره زو دست بر سر گرفت

(ص ۱۵۷۷، س ۱٤۰۲)

در شکستن شب در این بیت استعاره است برای سپری‌شدن شب و رسیدن روز:

۱. سندروس صمغی زرد است و اینجا به‌معنی روز است.

سپهدارترکان‌چو شب درشکست　　　میان سپه تاختن را ببست
(ص ۱۳۰۴، س ۱۶۰۴)

روی زنگی:

شب در ادبیات ما بروی زنگی فراوان مانند شده است و سخنسرای طوس نیز این تعبیر را بکار برده است:

جهان‌گشت چون روی زنگی‌سیاه　　　ز برج حمل تاج بنمود ماه
(ص ۱۰۹۲، س ۱۶۶۴)

چشم دژم نیز تعبیر دیگریست که فردوسی برای شب آورده است:

شب تیره بنمود چشم دژم　　　ز غم پشت ماه اندر آمد بخم
(ص ۱۰۳۰، س ۱۱۸۴)

در این بیت شب به‌**مار سیاه دهان بازکرده** تشبیه شده است:

نمودم زهر سو بچشم اهرمن　　　چو مارسیه بازکرده دهن
(ص ۱۰۶۰، ج ۳، س ۷)

پرزاغ: شب درشاهنامه به پرزاغ نیز بسیار تشبیه شده است:

هم آنگه زمین گشت چون پر زاغ　　　چنین تا سر ازکوه بر زد چراغ
(ص ۱۴۵۸، س ۲۴۱)

سپاه شب تیره بردشت و راغ　　　یکی فرش افکنده چون پر زاغ
(ص ۱۰۶۵، س ۵)

فصل پنجم

فصاحت و بلاغت

فصاحت

پیش از این در فصل آرایشهای ادبی به‌فصاحت اشاره کردیم اما اکنون در این باره توضیح بیشتری میدهیم.

فصاحت یا روشن گوئی یا گشاده‌زبانی، بیان درست و شیوا و قابل فهم است. پس گفتار فصیح دو ویژگی عمده دارد: درستی و شیوائی. مراد از درستی سخن انطباق آنست با قواعد زبان (قواعد صرفی و نحوی و معنی‌شناسی و آوائی و غیره) و غرض از شیوائی روشنی و سلاست و انسجام و روانی و جزالت و خوش‌آهنگی و رسائی سخن است.

گذشتگان ما گفته‌اند که کلام فصیح آنست که از چند عیب خالی باشد. از عیبهائی مانند: پیچیدگی (تعقید)، غرابت، تنافر حروف، تنافر کلمات و نارسائی دستوری و غیره ولی هیچگاه بیان نکرده‌اند که سخن فصیح علاوه برنداشتن معایب یادشده باید دارای چه ویژگیهائی باشد؟ به‌عبارت دیگر آنان خصوصیات و صفات سلبی فصاحت را مورد بحث قرار داده‌اندنه‌ویژگیهای ایجابی آن را. به‌گفتهٔ دیگر آنها تنها یادآوری کرده‌اند که گفتهٔ فصیح چه چیزهائی را باید نداشته باشد ولی نگفته‌اند که چه چیزهایی را باید داشته باشد و برای نخستین بار ما در اینجا می‌خواهیم این مسأله را روشن سازیم یعنی می‌خواهیم خصوصیات ایجابی‌فصاحت را شرح دهیم نه ویژگیهای سلبی آن را. یعنی می‌خواهیم بگوئیم کلام فصیح چگونه باید باشد در این زمینه باختصار می‌توان گفت:

«سخن فصیح یعنی سخن درست و قابل فهم و احیاناً زیبا و شورانگیز.»

ایرادی که به‌گفتهٔ بلاغت نویسان قدیم وارد است اینست که ممکنست کلامی عیبهائی که آنان برای سخن فصیح برمی‌شمارند نداشته باشد اما باز فصیح و واضح نیز نباشد.

در کتابهای سخنوری و خطابهٔ فرنگی فصاحت و بلاغت را با جنبه‌های مثبت آن تعریف کرده‌اند و گفته‌اند: «**سخنوری هنر خوب سخن‌گفتن و قانع‌کردن و برانگیختن و به‌شور درآوردن مردم است.**» اگر سخن فصیح، شورانگیز ودلنشین و زیبا هم باشد تأثیرش دوچندانست یعنی بسیاری از عوامل زیبائی و تأثیر سخن از اسباب فصاحت نیز هستند بنابراین بعضی از صنایع بدیعی و بلاغی مانندتأکید و اغراق و ایجاز و انسجام و پی‌آوری سبب فصاحت و شیوائی نیز می‌شوند.

سخن شیواـ گفتیم گفتار فصیح دارای دو ویژگیست: ۱ــ درستی و استواری ۲ــ شیوائی. ما ابتدا شیوائی و رسائی را باز می‌نمائیم سپس به‌شرح درستی و استواری می‌پردازیم.

شیوائی و رسائی و روشنی سخن خود دارای عوامل متعددیست که می‌توان آنها را به‌دو دستهٔ عمده تقسیم کرد: یکی عوامل مثبت و دیگر عوامل منفی یعنی عواملی که مانع روشنی و شیوائی و سبب تیرگی و نارسائی کلام می‌شوند. هریک از این دو دسته نیز به‌دو قسم دیگر تقسیم می‌گردند: یکی عوامل زبانی و دیگر عوامل غیرزبانی.

عوامل غیرزبانی فصاحت عبارتند از: ۱ــ صداقت وصمیمیت سخنور، ۲ــ بیدارگری و حقیقت‌گوئی، ۳ــ ادب و عفت بیان، ٤ــ علمی و معقول ومنطقی بودن مطالب، ٥ــ اعجاب‌انگیزی، ٦ــ تحریک حس کنجکاوی، ۷ــ معنی‌آفرینی.

عوامل زبانی شیوائی و رسائی عبارتند از: ۱ــ درستی واستواری، ۲ــ ایجاز وکوتاهی وجزالت، ۳ــخوش‌آهنگی، ٤ــ مبتذل نبودن، ٥ــ انتظام، ٦ــ توضیح و توصیف‌درصورت‌لزوم، ۷ــ تنوع، ۸ــ روانی، ۹ــ برابری لفظومعنی، ۱۰ــ تلخیص پس از تفصیل، ۱۱ــ نقل درصورت لزوم، ۱۲ــ منطقی و مدلل بودن.

بنابراین سخن فصیح معمولا زیبا و مؤثر نیز هست زیرا چنانکه گفتیم از طرفی کلا عوامل زیبائی و تأثیر عوامل فصاحت هم هستند و از طرف دیگرفصاحت خود مهمترین عامل زیبائی و تأثیر نیز هست.

در هر سخن فصیحی ناچار یک یا چند عامل از عوامل زبانی و غیرزبانی

فوق باید وجود داشته باشد.

مراد از درستی و استواری کلام انطباق آنست با قواعد زبانشناسی یعنی منطبق بودن گفتار است با قواعد صرفی و نحوی و معنائی و لغوی و آوائی واملائی و غیره و مغایر نبودن آن با مسائل علمی زبان. به‌گفتهٔ روشنتر و ساده‌تر سخن فصیح باید درست باشد یعنی خالی از اغلاط زبانشناسی باشد باین جهت شیوائی با مسألهٔ درست و غلط در زبان نیز مربوط می‌شود و از آنجائی که درستی و استواری و عاری بودن کلام از اغلاط یکی از دو رکن اصلی فصاحت است، چنانکه گفتیم ما در مبحثی جداگانه از آن نیزبحث می کنیم. پس درستی و استواری گفتار هم مستقیماً عامل فصاحت است و هم غیر مستقیم یعنی هم مایهٔ شیوائی کلامست (عامل غیر مستقیم) و هم بخودی خود موجب فصاحت است (عامل مستقیم).

باید دانست که فصاحت امری نسبی است و برحسب موضوع و هدف و شکل سخن متفاوتست و باین ترتیب فصاحت به‌بلاغت که‌آن نیز پیرو مقتضیات حال و مقام است نزدیک می‌شود باین سبب بسیاری از مسائلی که دربارهٔ فصاحت می‌نویسیم به‌بلاغت نیز مربوط می‌شود.

فصاحت از طرفی تابع شکل سخن و از طرفی دیگر پیرو موضوع و هدف آنست.

مراد از شکل سخن اگر نثر باشد عبارتست از: کلمه، جمله، بند، مقاله، آگهی، گزارش، خلاصه نوشته، کتاب، قانون، آئین‌نامه، نامه، حکایت، داستان و نمایشنامه و اگر سخنرانی و گفتگو باشد عبارتست از: مباحثه، تدریس، کنفرانس، میزگرد، نمایش. و اگر شعر باشد عبارتست از: مصراع، بیت، رباعی، ترانه، غزل، قصیده، ترجیع بند، ترکیب‌بند، مثنوی، حکایت منظوم، داستان منظوم و غیره در فارسی و چکامه و غزل فرنگی و غزل روستائی و گفتگوی چوپانان و قصیدهٔ فرنگی و امثال آن در ادب فرنگی. بیشک هریک از اشکال فوق فصاحت و بلاغتی خاص خوددارند. مثلا جمله و بند و بیت فصیح مستلزم ایجازند یعنی باید مجمل و کوتاه باشند درحالی که حکایت و داستان و کتاب در خور توضیح و شرح و بسطو اطنابند. بنابراین سخن را می‌توان به کوتاه و بلند تقسیم کرد که عناصر فصاحت در آنها متفاوتست.

مراد از سخن کوتاه یا کلمه قصار آنست که یک یا دوسه جمله بیشتر نباشد

و غرض از سخن بلند آنست که بصورت شعر بلند و مقاله وگزارش و کتاب و داستان و مانند آنها درآمده باشد.

فصاحت و بلاغت برحسب هدف سخنور نیز متفاوتست. سخن و سخنوری ممکنست برای این منظورها باشد: ۱— شرح وبیان حقایق، ۲— کسب اطلاع، ۳— بیان حال خود و درد دل به‌منظور رفع دلتنگی، ٤— تعلیم و ارشاد و تبلیغ، ٥— برطرف کردن عیب و تنبیه و توبیخ و تهدید، ۷— ابراز احساسات مانند تحسین و تشکر و تشویق و تسلیت و تبریک، ۸— تمرین و یادگیری (مانند درس پس‌دادن دانش‌آموز و دانشجو)، ۹— وصف و خبردادن و روایت، ۱۰— ایجاد و القاء احساسات و متقاعد کردن و تغییرعقیده، ۱۱— برانگیختن بعمل، ۱۲— سرگرم کردن، ۱۳— تحریک حس کنجکاوی، ۱٤— آرام کردن مردم، ۱٥— یاد گرفتن.

هدف و موضوع با هم رابطهٔ نزدیکی دارند و بنابراین هدفهای یاد شده را هم میتوان بدو قسم عمده برهانی و غیربرهانی تقسیم کرد و هم چنین از لحاظ دیگر می‌توان آنها را به‌هدفهای مفید و مضر منقسم نمود. بیشک فصاحت در همهٔ موارد فوق یکسان نیست مثلا فصاحت در تعلیم و شرح حقایق با استدلال و طبقه‌بندی و مقایسه و توضیح و تأکید توأم است درحالی که شاید چنین کاری در بیان حال و درد دل و القاء احساسات لازم نباشد.

هم‌چنین فصاحت تابع موضوع و مضمون سخن نیز هست و موضوعات نظم و نثر و سخنرانی را از این لحاظ میتوان به‌دو دستهٔ عمده تقسیم کرد: ۱— مسائل برهانی ۲— مسائل غیر برهانی.

مسائل برهانی عبارتند از مسائل و امور علمی و فنی و تعلیمی وتدریسی که خود بر دو دستهٔ مهم تقسیم می‌شوند یکی علوم و فنون انسانی شامل جامعه‌شناسی، حقوق، زبانشناسی، ادبیات، روانشناسی، مردمشناسی و غیره. دیگر علوم و فنون دقیق مانند ریاضیات و فیزیک و شیمی و طب و صنایع و مانند آنها.

فصاحت در این موارد مستلزم برهان و توضیح و شرح و طبقه‌بندی ومقایسه و تجزیه و تحلیل و تمثیل و استقراء و قیاس و استدلال است.

مسائل غیربرهانی یا عاطفی و احساسی شامل اموریست که بر احساسات و تمایلات و غرایز انسان متکی است مسائلی از قبیل: عشق، ترس، کین، جذبه، شور، رغبت و غیره.

فصاحت سخنانی که به‌امور اخیر مربوط می‌شود لازم نیست با برهان توأم باشد اگرچه برهان و استدلال در این موارد نیز گاهی بکار می‌آید. فصاحت در چنین موردهائی غالباً با مسائل جدلی و شاعرانه و خطابی توأمست. اما عامل مشترک بین تمام موارد یاد شده روشنی و قابل فهم بودنست باین معنی سخن فصیح چه برهانی باشد و چه عاطفی، خواه کوتاه باشد و خواه بلند، چه صریح باشد و چه کنائی باید واضح و روشن و مفهوم باشد.

***

اینک شرح عواملی که سبب فصاحت کلام می‌شوند:

در صفحات قبل دیدیم که در کتب سخنوری و خطابه از مقدمه چینی بحث و توصیف و نتیجه‌گیری سخن بمیان آمده است و این امر در کتابهای نگارش‌و سخنرانی امروز به صورت پخته‌تری مطرح شده است. به کتاب: «سخنوری جدید»[1] تألیف «بروکس» و «وارن» از صفحات ٤٢ تا ٤٤ نگاه کنید.

در کتاب یاد شده مسألهٔ انتظام و سخن پیوندی چنین طرح گردیده است:

سخنور باید بوضوح بداند که چه می‌خواهد بگوید. او باید توجه‌داشته باشد که در یک خطابه یا نوشته خوب این خصوصیات بچشم می‌خورد:

۱– موضوع اصلی در نظر سخنران یا نویسنده باید مشخص باشد.

۲– هر مبحث منطقی و منظمی دارای مقدمه و متن و نتیجه است یعنی دارای آغاز و پیکره اصلی و پایان است.

۳– بین این اجزاء وحدت و همبستگی وجود دارد.

٤– مسائل مهم نوشته یا گفته یا سروده باید بیشتر مورد توجه و تأکید قرار گیرد.

پس طبق نظر نویسندگان کتاب «سخنوری جدید» یک گفتار منظم فصیح دارای این ویژگیها یا عناصر است:

موضوع اصلی مشخص است. سخن دارای آغاز و متن و پایان است و بین اجزاء آن وحدت و همبستگی وجود دارد. کلام در جای مناسب تأکید می‌شود.

1. Cleanth Brooks and Robert Renn Warren, Modern Rhetoric, Harcourt Brace Javdnovrch, 7nc, 1972.

اینک شرح هریک از این امور:

مقصود اصلی[1] - مراد از مقصود یا موضوع اصلی چیزیست که اجزاء گفتار بدور آن می‌چرخد. موضوع اصلی باید محدود و مشخص باشد نه کلی و کشدار، مثلا اموری مانند: جامعه‌شناسی، روانشناسی، ادبیات، زبانشناسی و حافظ بطور کلی نمی‌توانند موضوعات اصلی خوبی برای یک سخنرانی یا مقاله باشند زیرا بسیار وسیع و مبهم و کلی هستند و تشریح آنها در زمانی محدود عملی نیست بنابراین بهتر است در این موارد چنین چیزهائی را بعنوان مقصود اصلی انتخاب کرد: فیزیک اتمی در دههٔ اخیر، روانشناسی عملی در امریکای قرن‌بیستم، مکتبهای جدید زبانشناسی، رند ورندی در شعر حافظ و یا حتی موضوعاتی محدودتر از اینها.

مقدمه[2] - هر سخن منظم و خوب دارای آغاز و مقدمه‌ایست. وظیفهٔ اساسی سخنور در مقدمه معرفی موضوع اصلی است به‌شنونده و خواننده. اگر چه موضوع اصلی گفتار بوسیلهٔ عنوان آن نیز معین می‌شود اما این‌عنوان مسأله را باندازه کافی روشن نمی‌سازد و این روشنگری در مقدمه و متن صورت می‌گیرد زیرا تا موضوع رساله یا سخنرانی برای مخاطب روشن نباشند توجه لازم را به آن مبذول نخواهد داشت.

علاوه براین در مقدمه باید بوسیلهٔ عبارات و جملات مناسب و زیبا توجه و علاقهٔ مخاطب به‌موضوع جلب شود و این در صورتیست که او از موضوع اطلاع چندانی نداشته باشد. بهمین دلیل است که سخن شناسان گفته‌اند: سخنوری که گفتار خود را خوب آغاز کند نصف کار خود را انجام داده است. معهذا برای نوشتن یا بیان یک مقدمه عالی قاعده کلی و عامی وجود ندارد و موفقیت در این امر بستگی به‌ابتکار و ذوق و سلیقه گوینده دارد. حسن مطلع و براعت استهلال (خوش آغازی) در بدیع فارسی و عربی نیز نوعی مقدمه خوبست.

متن سخن - مهمترین کار متن پختن و پروردن مقصود و موضوع اصلیست که در مقدمه تا حدی روشن شده است اما بمرحلهٔ پختگی و کمال نرسیده است و سخنور در متن است که باین هدف می‌رسد و عنوان و موضوع اصلی را که در آغاز مجمل و مبهم است با توضیحات و دلایل و توصیفات و تشبیهات و تمثیلات و حکایات و ضرب‌المثلهای لازم روشن می‌سازد و ما در این‌باره پس از این نیز زیر

1. The main intention
2. Introductian یا exordium یا prooemium یا proem.

عنوان «توضیح» و «توصیف» و «برهان» و «بحث» و «نقل» سخن میگوئیم.

نتیجه‌گیری و پایان (خوش‌پایانی) - گفتار فصیح خوب همانطورکه دارای مقدمه و متن خوبیست صاحب نتیجه خوبی‌هم هست و بشکل‌خوشی پایان می‌یابد. در این قسمت از گفتار بهتر است خلاصه و رئوس مطالب گفته شده بیاید و مناسب است که سخن با شعر یا کلمه قصار یا گفتار بزرگان خاتمه پذیرد. صنعت «حسن مقطع» در بدیع عربی و فارسی نیز ناظر به «خوش‌پایانی» سخن است.

وحدت و همبستگی - بین اجزاء گفتار باید وحدت[1] و همبستگی[2] لازم موجود باشد تا سخن گیرا و فصیح و جذاب شود.

مراد از وحدت ارتباط اجزاء کلامست با موضوع اصلی. بگفتهٔ دیگر باید از گفتار نویسنده همواره یک آهنگ و فریاد اصلی بگوش مخاطب برسد. بتعبیر دیگر مراد از وحدت موضوع یا وحدت عمل آنست که سخنور از موضوعی که برای خود انتخاب کرده است خارج نشود و هرگز به‌بیراهه نرود و دچار پریشانگوئی نگردد زیرا پراکنده‌گوئی دشمن سرسخت فصاحت است.

تفاوت بین وحدت و همبستگی در اینست که همبستگی ارتباط معقول و مناسب اجزاء است با یکدیگر و وحدت پیوند منطقی آنهاست با موضوع اصلی. به‌گفتهٔ دیگر وحدت عبارتست از رابطهٔ اجزاء با مقصود اصلی و همبستگی و پیوند منظم و معقول الفاظ و معانی است با یکدیگر. همبستگی خود بر دو نوعست: یکی همبستگی لفظی و دیگر همبستگی معنوی. مراد از همبستگی معنوی ارتباط صحیح بین مطالب است و غرض از همبستگی لفظی رابطهٔ صوری و لفظی این امر است یعنی هر قسمتی از گفتار بوسیلهٔ الفاظی خاص به‌قسمتهای دیگر مربوط شود.

تأکید[3] - مراد از تأکید در اینجا تکیه برروی مطالب مهم گفتار است زیرا در هیچ‌گفته و نوشته‌ای همهٔ مسائل با هم ارزشی مساوی و یکسان ندارند و بی‌شک بعضی از آنها از برخی دیگر مهمترند و یکی از وظایف سخنور خوب تأکید است برچنین مسائلی و مشخص کردن آنهاست از مطالب دیگر. دربارهٔ ویژگیهای دستوری و لفظی تأکید پیش از این بتفصیل سخن گفتیم. (ص ۳۹۷ تا ۴۲۰) ولی در اینجا اقسام دیگری از تأکید و توضیح را ذکر می کنیم که عبارتند از:

1. Unity 2. Coherence 3. Emphasis

تأکید صریح[1] و تأکید بوسیله توضیح[2] و تأکید بوسیلهٔ تکرار[3] و تأکید از راه تناسب.[4]

تأکید صریح یا تأکید مستقیم بکار بردن کلمات و عباراتی است که بر تأکید و توجه دلالت می‌کند کلمات و عباراتی از قبیل «جان کلام در اینست که» و «مهم اینست که» و «این نکته درخور توجه است که» و «البته» و «بیشک» و «بیگمان».

تأکید بوسیلهٔ توضیح آنست که سخنور دربارهٔ مسائل مهمتر بیشتر توضیح بدهد مشروط برآنکه به‌پرگوئی و ملال‌انگیزی منتهی نشود.

تأکید از راه تناسب قراردادن مطالب مهم است در جای مناسب، مثلا در آغاز یا پایان گفتار.

اجمال و تفصیل

گاهی اجمال و ایجاز[5] موجب فصاحت و بلاغت است و گاهی اطناب و تفصیل و شرح و بسط. گفتیم ایجاز سخنی است کوتاه و فشرده و در عین حال واضح. سخنی که با واژه‌های اندک معانی بسیاری را می‌رساند. دیدیم ایجاز یکی از عوامل فصاحت و زیبائی سخن است بشرط آنکه مانع ابلاغ و انتقال معنی‌نباشد یعنی به‌ایجاز مخل تبدیل نشود. دلیل فصاحت سخن واضح و فشرده را باید در ذات زبان جستجو کرد. زیرا طبق قانون عام کم کوشی و اصل زحمت کمتر عناصر تشکیل دهندهٔ زبان گرایش به کوتاهی و اختصار دارند نه به درازی و اطناب بخصوص در جمله‌ها و عباراتی که دارای استعمال فراوان باشند. درحالی که‌اطناب و شرح و بسط تنها در جائی که سخن مشکل و دارای اصطلاحات فنی و مطالب تازه بسیار باشد مفید است وگرنه کلام هرچه کوتاهتر باشد بهتر و فصیح‌تر است بهمین دلیل ضرب‌المثلها و اشعاری که ورد زبان مردم شده‌اند همه مختصر و کوتاهند.

اگرچه ایجاز از عوامل مهم فصاحت است ولی محل بحث آن در مبحث

1. Emphasis by flat statements
2. Emphasis by proportion
3. Emphasis by repetition
4. Emphasis by position
5. Brevity

بلاغت است. زیرا گاهی مقام و موقعیت مقتضی ایجاز است و گاهی مناسب اطناب و مساوات.

موارد ایجاز و کوتاهی سخن از اینقرار است:

۱ــ عنوان مقالات و کتابها.

۲ــ عباراتی که در مقدمه سخنرانی و انشاء می‌آید.

۳ــ گفته هائی که در بخش نتیجه‌گیری ذکر می‌شود.

٤ــ کلمات قصار و ضرب‌المثلها.

٥ــ شعرهای کوتاه مانند بیت و ترانه و رباعی.

٦ــ برای بیان مطالب غیر فنی و معمولی که فهمشان دشوار نیست.

۷ــ قصه های کوتاه از قبیل حکایت حیوانات و غیره.

۸ــ فرمانها و نامه های اداری.

عوامل لفظی ایجاز را پیش ازاین دیدیم (ص ۱۳٤ و ۱۳٥ و ۱۳٦) ولی در این موارد نیز ایجاز بوجود می‌آید: ۱ــ کلمات مرکب و مشتق، ۲ــ جمله های استفهامی، ۳ــ عبارات عطفی، ٤ــ در بعضی از استعارات و تشبیهات.

در کتابها و مقالات و سخنرانیهای علمی و فنی و اجتماعی معمولا اجمال و تفصیل و ایجاز و اطناب با هم توأمند به‌این معنی که نوشته و سخنرانی با عناوین و سخنان کوتاه و فشرده شروع می‌شود و بعد سخنور به‌بسط و شرح آنها میپردازد و در آخر کار و یا هر وقت دیگری که لازم باشد همان مطالب را تلخیص می کند و با ایجاز بیان میدارد. پس در یک درس و سخنرانی و مقالهٔ خوب این جریان معمولا دیده می‌شود:

ایجاز و اجمال ← تفصیل ← تلخیص و ایجاز.

اجمال بدون تفصیل و شرح و ایجاز بدون اطناب در این موارد از عیوب سخن است زیرا موجب ابهام و کلی بافی و سردرگمی میگردد بنابراین همانطور که ایجاز و اجمال بیشتر مختص آغاز و پایان کلامست تفصیل و توضیح خاص وسط و متن نوشته و سخنرانیست.

در کتب بلاغت ما برای اطناب اقسامی شمرده شده است از قبیل: ایضاح، ایغال، تذییل، تکمیل که بهتر است به آن کتابها و نیز کتابهائی مانند

هنجار گفتار، معالم‌البلاغه و مطول رجوع شود.

اینک ما مسألهٔ اطناب و تفصیل را به‌صورتهای دیگری مطرح می‌کنیم و درواقع آن را به‌اقسامی تقسیم می‌کنیم از قبیل: وصف، توصیف، توضیح، نقل، شرح، بحث، استدلال.

توضیح[1] ـ گفتیم گاهی کلام مقتضی بسط و توضیح و تفصیل است بخصوص آنجا که مسائل جدید و مطالب علمی و فنی تازه مطرح شده باشد. در این موارد بدون توضیح و توصیف نارسائی و اختلال بوجود میاید و گفتار گرانبار از کلمات دشوار و دوراز ذهن می‌شود. از این رو نویسنده و سخنور توانا اولاً لغات و واژه‌های آسان را بکار می‌برد. (استعمال لغات تازه وارد خارجی مانند کمونیکاسیون و بکار بردن واژه‌های مرده و بی‌معنی و غلنبه مانند پدافند و ترابری مخل فصاحتست). ثانیاً کلام خود را اگر دارای اصطلاحات و تعبیرات فنی و علمی تازه باشد با توصیف[2] و شرح[3] و بسط توأم می‌سازد که فهمش برای مردم آسان شود.

توضیح خود اقسامی دارد که عبارتند از: تکرار[4]، تأکید[5]، توصیف، تشبیه[6] تمثیل[7]، مقایسه[8]، استناد به‌گفتار بزرگان، تجسم[9] (مثلاً نشان دادن تصویر و نمودار و فیلم و اسلاید و امور محسوس دیگر) شرح۳، نقل و روایت.[10]

اینک ما برخی از موارد توضیح را در اینجا می‌آوریم:

شرح ـ شرح عبارتست از دادن اطلاعات و معلومات به‌آدمی و این مورد درتدریس و نوشتن کتابها و مقالات علمی بخوبی بچشم می‌خورد. شرح خود اقسام و مراحلی دارد از قبیل: ۱ــ بیان علت، ۲ ـ تقسیم گفتار باجزاء[11] وبسط هریک ازآنها، ۳ـ تقسیم اجناس به‌انواع، ٤ـ تقسیم موضوع به‌اقسام و طبقات فرعی‌تر[12]، ۵ ـ وصف یعنی آوردن صفت و قید و بدل برای کلمات دیگر[13]، ٦ ـ شاهد آوردن ازگفته های عالی و والای بزرگان[14]، ۷ ـ بازکردن دو کمان، ۸ ـ بسط یک گفتار از راه بحث دربارهٔ هریک از اجزاءآن[15]، ۹ ـ مترادف آوری[16]، ۱۰ ـ شرح

1. Amplification. 2. Description 3. Exposition. 4. Repetition.
5. Emphasis. 6. Simile (I) Comparaison (فر). 7. Analogy
8. Comparison 9. Illustration. 10. narration (فر) narrative (I).
11. Distribution. 12. Division. 13. Epitheton.
14. Megaloprepeia. 15. Expandos. 16. Synonimia

جزئیات محیط.[1]

دیگراز اقسام شرح و بسط این موارد است: معرفی، تعریف، تمثیل،مقایسه، تحلیل.

تحلیل خود شامل بیان علت یا شرط یا هدف برخی از اجزاء کلامست. تحلیل ممکنست صوری یا عملی باشد. برای دیدن توضیح بیشتر به کتاب «سخنوری جدید»[2] از صفحه ۴۸ تا ۹۴ رجوع کنید. اینک توضیحی دربارهٔ برخی از مطالب فوق.

وصف - وصف آنست که برای کلمه صفت یا قید یا بدل یا تأکید یا متمم یا جملهٔوارهٔ توضیحی بیاوریم. چنین کاری موجب روشنی کلام می‌شود مثلا وقتی بگوئیم مردی را دیدم معنی کاملا روشن نیست ولی هنگامی که بگوئیم مرد بلندبالائی را دیدم معنی روشنتر است زیرا صفت «بلندبالا» سبب این روشنی شده است. هم‌چنین معنی «آن مرد» و «آن دو نفر مرد با استعداد» که از مرد و صفتها و وابسته هایش ساخته شده واضح‌تر از معنی «مرد» بتنهائی است. و نیز وقتی بگوئیم «هوشنگ شتابان رفت» یا «هوشنگ با هواپیما رفت» معنی آن رساتر است تا بگوئیم «هوشنگ رفت» زیرا قید «شتابان» و متمم «با هواپیما» موجب این رسائی شده است. همچنین وقتی بنویسیم «فردوسی شاعر بزرگ ایران اهل طوس بود» عبارت روشنتر است تا بگوئیم «فردوسی اهل طوس بود» زیرا «شاعر بزرگ ایران» که بدل «فردوسی» است سبب این وضوح گردیده است.

به‌جای بدل و تأکید و صفت و قید و مضاف‌الیه می‌توان جمله‌واره‌های توضیحی یعنی جمله‌واره‌های وصفی و قیدی و مضاف‌الیهی و بدلی آورد. البته جنبهٔ توصیفی و توضیحی جمله‌واره‌ها (جمله‌های کوچک) از واژه‌ها و گروهها بیشتر است. زیرا در جمله واره فعل وجود دارد و فعل بواسطهٔ دلالتش برزمان و وجه و نمود و شخص از صفت و اسم روشنی بیشتری دارد. بنابراین برای توضیح و وصف بیشتر بهتر است جمله‌واره‌های توضیحی را بکار ببریم. البته بشرطی که اینکار موجب پیچیدگی و درازی جمله نشود. مثال:

«مردی که با شما دوست بود به‌اینجا آمد.» که‌جمله واره «با شما دوست بود» صفت است برای «مرد». برای آگاهی بیشتر از عناصر وصفی گفتار به‌دستور

1. Peristasis. 2. Modern Rhetoric.

امروز و مقالات نگارنده مراجعه شود و مباحث صفت، متمم، جمله‌واره، پیوند، بدل، تأکید و تفسیر در آنها مطالعه گردد. این مقالات عبارتند از: جمله‌های اسمی و بی‌فعل و تحول آن در زبان فارسی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی شماره ۱، سال ۱۰، بهار ۱۳۵۳، ص ۸۶ - ۶۶، بحثی دربارهٔ جمله - ارمغان شمارهٔ ۴ و ۵، دورهٔ ۴۷، سال ۶۰، ص ۲۵۳ - ۲۴۷ و شماره ۶ همان سال، ص ۳۲۸ - ۳۲۲ و شماره ۷ و ۸ همان سال، ص ۳۹۸ - ۳۹۱ - جمله‌وارهٔ پیرو فعل، مجله گوهر، شماره ۶۵ و ۶۶، سال ششم.

توصیف- برشمردن و مجسم کردن عالم خارج و محیط است بشکلی زنده و گویا به‌قسمی که در خواننده یا مستمع همان احساس نویسنده یا گوینده ایجاد شود. توصیف با حواس پنجگانه بخصوص با حس بینائی سروکار دارد. مثلا توصیف منظره یک خیابان، قیافه یک کارگر، شکل ساختمان، نوای یک قطعه موسیقی. هدف توصیف تجسم است بنابراین بین ایندو ارتباط نزدیکی برقرار است.

توصیف بردو قسم است: فنی و حسی. توصیف فنی از مقوله شرح است مانند توصیف خواص فیزیکی جوهر گوگرد یا بیان خصوصیات یکی از گیاهان در کلاس گیاهشناسی. این نوع توصیف با قوهٔ فهم و با روابط علت و معلولی سروکار دارد در حالی که غرض از توصیف حسی برانگیختن احساساتست مانند توصیف یک گیاه یا گل بمنظور بیدار کردن حس زیبائی مخاطب.

در توصیف ادبی و هنری، باید بین اجزاء مورد وصف وحدت و تناسب و انتخاب وجود داشته باشد وگرنه توصیف بدون وحدت اشیاء و پیش‌هم چیدن اوصاف سبب ملال خاطر می‌شود و یکی از موارد اطناب ممل این قسم توصیف است همانطور که دربعضی ازآثارتوصیف‌گرایان[1] اروپائی می‌بینیم، برخلاف واقع‌گرایان[2] که تناسب و وحدت را در توصیفات خود مراعات کرده‌اند و راه افراط نپیموده‌اند. همچنین در توصیف‌خوب بافت وطرح و هدف نیز باید درکار باشد. برای آگاهی بیشتر به کتاب «سخنوری جدید» صفحه ۱۹۶ تا ۲۲۰ رجوع کنید.

توصیف خود اقسامی دارد از قبیل: ۱- توصیف جسم یا روحیه کسی[3]، ۲- توصیف زمان (زمان‌نگاری[4])، ۳- توصیف مکان، (مکان‌نگاری[5])، ۴- توصیف درخت[6]،

1. Les naturalistes
2. Les realistes
3. Charactrismus
4. Chronographia
5. Topographia
6. Dendrographia

۵- توصیف باد[۱]، ۶- توصیف آب[۲]، ۷- ترسیم شباهتها بوسیله تشبیه و تصویر[۳]، ۸- تحلیل موضوعی به‌اجزاء تشکیل دهنده آن[۴]، ۹- تجسم و تقلید حرکت و تلفظ و گفتار کسی[۵]، ۱۰- بکار بردن کلماتی که بین معنی و تلفظشان ارتباط موجوداست[۶]، ۱۱- توصیف زنده یک حرکت یا یک حادثه[۷]، که همه از موارد توصیفند.[۸]

اینک نمونه‌هائی از توصیف در گلستان سعدی: پادشاهی با غلامی عجمی در کشتی نشست و غلام دیگر دریا ندیده بود و محنت کشتی نیازموده گریه‌و زاری درنهاد و لرزه براندامش اوفتاد.

دونست و بی‌سپاس و سفله و حق‌ناشناس که به‌اندک تغییرحال ازمخدوم قدیم برگردد و حقوق نعمت درنوردد. اما بنده امیدوار است که درصحبت صالحان تربیت پذیرد و خوی خردمندان گیرد که هنوز طفلست و سیرت بغی و عناد در نهاد او متمکن نشده.

چنانکه دیده می‌شود تجسم و تشبیه نیز که ازعوامل توضیح و تفصیلند نوعی توصیف بشمار میروند. اینک ما به‌شرح برخی از موارد یاد شده می‌پردازیم:

تشبیه و تمثیل - تشبیه و تمثیل را هم میتوان بعنوان یکی از عوامل مستقل توضیح بشمار آورد و یا آن را نوعی وصف یا توصیف دانست. در هر حال این‌عامل هم موجب روشنی و فصاحت است و هم مایه زیبائی سخن. بهمین دلیل از قدیم تاکنون آوردن ضرب‌المثلها و حکایات و کلمات قصار تشبیهی یکی از وسایل روشنگری و فهماندن مطلب بوده است. کافی است به‌استعمال متعدد موارد یاد شده در زندگی روزانه توجه کنیم. تشبیه و تمثیل و توصیف و وصف سبب تجسم مسائل نیز میشود. مثال:

کند همجنس با همجنس پرواز　　کبوتر با کبوتر باز با باز

بنشین برلب جوی و گذر عمر ببین　　کاین اشارت‌ز جهان گذران‌ما رابس

(حافظ)

بافرومایه روزگار مبر　　کز نی بوریا شکر نخوری

(سعدی)

1. Anemographia　2. Hydrographia　6. ican　4. Anatomy
5. Mimesis　6. Anomatopoeia　7. Pragmatographia
8. A. Handlist of Rhetorical terms, by R. A. Lanham, 1969, University of California Press.

ما از این ببعد این‌کتاب را «فهرست اصطلاحات سخنوری» می‌نامیم.

اینک مثالهای دیگر از ضرب‌المثلهای تشبیهی عامیانه: کارد وپنیر، آب‌زیر-کاه، میمون هرچه زشتتر بازیش بیشتر.

گاهی تشبیه و تمثیل بصورت حکایتی است که موجب روشنی موضوع می‌شود مانند آنچه در گلستان و بوستان و مثنوی و اسرارالتوحید و آثار دیگر قدیم دیده‌ایم. دراین صورت کلام با نقل توأم می‌شود.

بهتر است تمثیل از مسائل زنده و از زندگی واقعی بزرگان و برگزیدگان انتخاب شود. در مواقعی که بخواهیم سخن صراحت نداشته باشد و دارای جنبهٔ کنائی[1] گردد مثل آوری[2] (حکایت حیوانات) نیز گاهی مفید است همانطور که این شیوه در کلیله ودمنه برای بیان مطالب سیاسی بکار برده شده است.

تجسم - تجسم از اقسام توضیح و تفصیل و توصیف است که از این راهها صورت میگیرد:

۱- تشبیه، ۲- تصویر، ۳- توصیف، ۴- حرکت و آهنگ صدا، ۵- نمایش، ۶- نمودار، ۷- فیلم و اسلاید، ۸- تلخیص که بعضی از آنها تجسم زبانیند مانند توصیف و تشبیه. و بعضی دیگر تجسم غیرزبانیند مانند تصویر و حرکت و آهنگ. تجسم را میتوان از اقسام توصیف نیز بشمار آورد. یکی از اقسام تجسم تشبیه است که شرح آن گذشت. برای دیدن مثالهای بیشتر به مبحث فایدهٔ تشبیه نگاه کنید.

شکل و تصویر و نمودار و اسلاید نیز از عوامل مهم تجسمند بخصوص برای مباحث علمی و فنی و به‌این جهت امروز در سخنرانیها و کتابها و مقالات علمی و فنی مورد استعمال بسیار دارند. بعضی از این نوع تجسمها جنبهٔ غیرزبانی دارند.

نقل و روایت[3] - نقل بیان حوادث ووقایعی است حقیقی (مانند وقایع تاریخی و روزانه) یا غیر حقیقی (مانند افسانه‌ها) که در طول زمان جریان دارند مانند قصه و اتفاقات روزانه و سیاسی و تاریخی و خبری. نقل و روایت در صورتی دلنشین است که زنده و آمیخته با جزئیات بیان شود و برای مخاطب قابل تجسم باشد.

نقل و روایت اگر با جریانهای علت و معلولی توأم باشد و با قوهٔ فهم و استدلال‌سروکار پیدا کند ازمقوله شرح است نه نقل وآن را می‌توان **نقل فنی** نامید. درحالی که نقل مورد توجه ما غیر از اینست و آن را نقل حسی می‌نامیم و

1. Allegoric (ا) Allégorique (فر)   2. Fable   3. Narration

هدفش محسوس نشان دادن و تجسم حوادث است. روش بیان این دو نوع نقل نیز متفاوت است.

تفاوت عمدهٔ نقل و توصیف حسی در مسألهٔ تحول و تثبیت است به‌این معنی که توصیف با چیز ثابت و غیرمتحولی مانند منظرهٔ یک جنگل سروکار دارد ولی نقل با امر متحولی که در زمان جاریست مربوطست اما مسئلهٔ تجسم و محسوس بودن در هردو مشترکست.

در نقل، زمان و حرکت وآغاز و انجام ازعوامل عمده است ولی درتوصیف چنین نیست. نقل خوب نیز مانند توصیف دلنشین دارای طرح و تناسب وانتخاب و هدف مناسب است که بدون این امور نقل جذاب و درخور توجه نخواهد بود.

نقل چنانچه هنرمندانه بیان شود مایهٔ زیبائی و فصاحت است والا موجب ملال و اطنابست. ضمناً هیچ نقلی خالی از توصیف و شرح و بحث نیست و معمولا این اقسام بیان با هم مخلوطند و هیچ کدام به‌تنهائی تحقق نمی‌یابند.

بحث - بحث توسل به‌استدلال یا مسائل عاطفی است برای اقناع[1] وترغیب[2] کسی. بنابراین در این روش هم از دلایل بهره گرفته می‌شود و هم از عواطف.

دلیل[3] - خود اقسامی دارد از قبیل دلیل منطقی[4] و دلیل مصنوعی[5] و دلیل غیرمصنوعی[6] و شهادت توأم باسوگند[7]، مدرک[8]، قانون[9]، تحلیل علمی.[10]

دلایل غیر مصنوعی عبارتند از:

۱- ایجاد روحیه خوب در مستمع.

۲- قراردادن مستمع در وضعی رضایت‌بخش و سپس بازی کردن بااحساسات او.

۳- اثبات یا شبه‌اثبات چیزی برای وی.

دلایل غیرمصنوعی برای ترغیب ودلایل مصنوعی برای اقناع بکار می‌روند.

از اقسام دیگر دلیل گفتیم دلیل منطقی است که خود انواعی دارد ازقبیل: استنتاج[11]، قیاس[12]، استقراء[13] و تمثیل.[14]

استنتاج ازکل به‌جزء پی‌بردن و **استقراء** از جزء به کل و تمثیل از جزء

1. Conviction 2. Persuasion 3. Proof 4. Logical proof
5. Artificial proof 6. Inartificial proof 7. Sworntestimony
8. Document 9. Law 10. Sientific analysis 11. Deduction
12. Syllogism 13. Induction 14. Analogy

رسیدن است. در استدلال از مغالطه و سفسطه وسنجش مدرک و زمینه‌چینی و ترغیب نیز استفاده می‌شود برای اطلاع بیشتر در این باره به کتابهای منطق مبحث استدلال و برهان و مغالطه و به کتاب «سخنوری جدید» از ص۱۱۸ تا ص ۱۹۱ نگاه کنید.

مسألهٔ اقناع و ترغیبـ فصاحت برحسب موضوع گفتار و نگارش متفاوتست مثلاً فصاحت سخنرانی و نوشته علمی با فصاحت گفته و نوشته خطابی و شاعرانه تفاوت دارد و فصاحت را از این لحاظها می‌توان به‌سه قسم عمده تقسیم نمود: برهانی، غیر برهانی، بینابین.

مراد از کلام برهانی آنست که برپایه استدلال و بحث و شرح علمی و فنی و بدور از عناصر شاعرانه و خطابی باشد. مقالات و کتابها و سخنرانیهای علمی ازاین قبیلند و به‌این نوع سخن قبلاً در مبحث شرح و استدلال اشاره کردیم.

سخن غیربرهانی آنست که جنبهٔ احساسی و شاعرانه و ترغیبی نیز داشته باشد و خود اقسامی دارد از قبیل شعر و خطابه و جدل که برای آگاهی ازهریک می‌توان به کتابهای منطق مانند اساس‌الاقتباس خواجه نصیر و دانشنامهٔ علائی (رساله و منطق) و درة‌التاج قطب‌الدین شیرازی و منطق صوری تألیف دکترمحمد خوانساری مراجعه کرد.

نقل و توصیف صرف معمولاً جنبهٔ غیر برهانی دارند درحالی‌که شرح و استدلال دارای جنبهٔ برهانی می‌باشند.

ترغیب[1] که یکی از هدفهای سخنورانست نیز برجنبه‌های غیربرهانی کلام تکیه دارد.

ترغیب هنر یا عمل[2] برانگیختن کسی است به‌حرکت و فعالیت. ترغیب غالباً با اقناع که‌هنر تغییر عقیده خواننده یا شنونده است همراهست. اقناع جنبهٔ برهانی و استدلالی دارد و ترغیب جنبهٔ احساسی و عاطفی و غیر برهانی. اولی از راه استدلال و شرح و بحث و دومی از طریق توسل به‌عواطف‌حاصل‌می‌شود.

برای یک فرد طبیعی و معقول اقناع نخستین قدم است و مقدم برترغیب است زیرا وقتی کسی علم و اعتقاد پیدا می کند دست بعمل نیز میزند. ولی برای شکست دادن مخالفان، سخنور ممکنست متوسل به‌استدلال و اقناع نشود بلکه

1. Persuasion 2. Act

تنها به‌تحریک عواطف او مبادرت کند و از این راه به‌عمل وادارش سازد. مانند توسل داوطلبان انتخابات‌مجلس یا ریاست‌جمهوری کشورهای‌غربی به‌عواطف رأی‌دهندگان از راه نشان دادن چهره‌ها و صحنه‌های زیبا و یا تحریک احساسات عرفانی و مذهبی برای برانگیختن افراد به‌رقص و سماع و شهادت و ایثار.

بهرحال برهان و ترغیب دو وسیلهٔ عمده واداشتن مردمند بعمل و حرکت. برخی از اشعار و سخنان زیبای فارسی مستدل و منطقی و معقول نیز هستند یعنی اینها هم ترغیب می‌کنند و هم اقناع می‌نمایند. مثال از گلستان:

ابلهی کو روز روشن شمع کافوری نهد زود بینی کش بشب روغن نباشد در چراغ
چو دارند گنج از سپاهی دریغ دریغ آیدش دست بردن بتیغ
زر بده مرد سپاهی را تا سر بنهد و گرش زر ندهی سر بنهد در عالم

ملک گفتا موجب گرد آمدن سپاه و رعیت چه باشد؟ گفت پادشاه را کرم باید تا برو گردآیند و رحمت تا در پناه دولتش ایمن نشینند و ترا این هر دونیست.

ملک را خوش‌آمد صره‌ای هزار دینار از روزن برون داشت که دامن بدار ای درویش. گفت دامن از کجا آرم که جامه ندارم.

یکی از پادشاهان پیشین در رعایت مملکت سستی کردی و لشکر بسختی داشتی لاجرم دشمنی صعب روی نهاد همه پشت بدادند.

سخنان منطقی و مستدل گاهی بازیرا و مترادفهای آن همراهند. او به‌مدرسه نرفت زیرا بیمار بود. اشعار و عباراتی که دارای صنعت حسن‌تعلیل (دلیل‌آفرینی) هستند نیز بظاهر منطقی و معقولند بدون آنکه واقعاً چنین باشند. مثال:

عجب نیست از خاک اگر گل شکفت که چندین گل اندام در خاک خفت
(سعدی)

که علت روئیدن گلها در این بیت اندام گلندامهائی قلمداد شده است که در خاک خفته‌اند در حالی که واقعاً چنین نیست. این قسم سخنان را میتوان شبه منطقی نامید.

تکرار ـ تکرار موجب روشنی و تأکید کلام می‌شود و خود بردو قسم است یکی تکرار لفظی و دیگر تکرار معنوی. مراد از تکرار معنوی بیان مطلب قبلی است با کلمات یا عباراتی دیگر بمنظور رفع ابهام. این امر را در علم معانی تذییل گفته‌اند که از اقسام اطنابست مثال:

بدی و خوبی در جهان امری نسبی است یعنی بدی و خوبی مطلق وجود ندارد که معنی دو جمله یکیست و تنها عبارتشان با هم تفاوت دارد مثال از مولوی:

پس بد مطلق نباشد در جهان بد به‌نسبت باشد این راهم بدان

مثال از حافظ:

ای نسیم سحرآرامگه یارکجاست منزل آن‌مه عاشق کش عیارکجاست

که مصراعهای دوم ابیات فوق تکرار معنوی مصراعهای اولست. تکرار معنوی در سخنوری فرنگی نیز نقش عمده‌ای دارد به‌این معنی که از نو گفتن مطلب ولی با تعبیری دیگر در تفهیم موضوع تأثیر بسزائی دارد. ناپلئون میگوید: «تکرار مهمترین مسأله سخنوری است» (آئین سخنرانی، ص ۳۰۰)

تکرار لفظی یعنی تکرار عین لفظ مانند تکرار «آری» در این بیت حافظ:

دلنشان شد سخنم تا تو قبولش کردی آری آری سخن عشق نشانی دارد

تکرار بخصوص تکرار لفظی موجب تأکید هم میگردد بنابراین تأکید سبب فصاحت نیز می‌شود. به‌مبحث «تأکید و قصر» همین کتاب نگاه کنید.

در بلاغت اسلامی تکرار از عوامل مغایرفصاحت شمرده شده است ولی باید دانست که همیشه چنین نیست زیرا تکرار گاهی موجب فصاحت و تأکید وتوضیح و زیبائیست و گاهی هم سبب یکنواختی. تکرار بشهادت بسیاری از اشعار عالی فارسی در موارد فراوانی نه‌تنها مزاحم و مخل فصاحت نشده است بلکه سبب تأکید و زیبائی و شور نیز گردیده است. از آن‌جمله است در صنعت سئوال و جواب.

من باب نمونه به‌این غزل بلند حافظ توجه کنید که «گفتم» و «گفتا» در هر بیتی تکرار شده است:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
گفتم ز مهر ورزان رسم وفا بیاموز گفتا ز ماهرویان این کارکمتر آید
گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم گفتا که کجرواست او وزراه دیگر آید
گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید
گفتم زمان‌عشرت‌دیدی که‌چون سرآمد گفتا خموش‌حافظ کاین غصه هم‌سرآید

هم‌چنین درسئوال و جوابی که بین خسرو و فرهاد در خسرو وشیرین نظامی صورت گرفته است تقریباً در هر بیتی کلمهٔ «بگفتا» تکرار شده است.

در این غزل زیبای حافظ نیز در هر بیتی عبارت «یاد باد آنکه» مکرر شده است و این امر نه‌تنها از شیوائی شعر نکاسته است بلکه بر زیبائی آن افزوده است.

یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود — رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود
یاد باد آنکه صبوحی‌زده درمجلس انس — جز من و یار نبودیم وخدا باما بود
یاد باد آنکه خراباتنشین بودم و مست — آنچه در مسجدم امروز کمست آنجا بود
یاد باد آنکه درآن بزمگه خلق و ادب — آنکه او خندهٔ مستانه زدی صهبا بود
یاد باد آنکه چویاقوت قدح خنده زدی — در میان من ولعل تو حکایتها بود
یاد باد آنکه نگارم چو کمر بربستی — در رکابش مه نو پیک جهان‌پیما بود
یاد باد آنکه باقبال شما می‌شده است — نظم هر گوهر ناسفته که حافظرا بود

تکرار در سخنوری فرنگی نیز گاهی از عوامل فصاحت و شیوائی شمرده شده است و به‌اقسامی تقسیم گردیده است ازقبیل: تکرار حرف، تکرار هجا، تکرار صدا، تکرار کلمه، تکرار جمله‌واره، تکرار معنی. تکرار حرف و صدا خود اقسامی دارد:

۱- حرف واحد درآغاز چند کلمه پشت سرهم یا نزدیک بهم[1] قرار میگیرد مانند تکرار «ش» در اول کلمات شوخ وشیرین کار وشهرآشوب. در این بیت حافظ:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

یا تکرار حرف «س» در اول کلمات ساعد و ساقی و سیمین و ساق در بیت دیگر حافظ:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار — دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود

۲- «تکرار حرف آغازی تمام کلمات یک جمله یا یک گروه.[2]»

۳- تکرار یک حرف در یک کلمه.[3]

برای اطلاعات بیشتر به کتاب «فهرست اصطلاحات سخنوری» ص ۱۲۴ نگاه کنید.

از اقسام تکرار حروف و صداها تکرار حروف و صداهای قافیه است در شعر ملل مختلف که مایه زیبائی و ایجاد موسیقی است. برای دیدن نمونه‌های تکرار کلمه و گروه و جمله‌واره ومعنی به‌همان کتاب (ص ۱۲۴ و ۱۲۵) مراجعه فرمائید.

1. Alliteration 2. Repetitive patterns 3. Parimion

آنچه مسلم است تکرار حرف و صدا و کلمه گاهی موجب شیوائی و تأکید سخن است و گاهی برهم زنندهٔ آن و برای بازشناختن این دو ویژگی متضاد باید مطالعه و تحقیق بیشتری کرد، مثلاً تکرار حروف پشت سرهم در زبان فارسی خوش‌آیند نیست مانند «گاووار» و «برگ‌گیر».

فصاحت کلمات - یکی از ویژگیهای سخن فصیح آنست که واژه‌ها نیز تک‌تک فصیح و روشن و زیبا باشند مانند آنچه در اشعار فردوسی و سعدی و حافظ می‌بینیم:

هر که را زور در بازوست زر در ترازوست (گلستان)

مشک آنست که خود ببوید نه آنکه عطار بگوید (گلستان)

به‌پیش سپه تیر بگذاشتند همه تیر او نیزه پنداشتند

(فردوسی)

برگزیدن واژه‌های مناسب در درجه اول مستلزم داشتن ذوق و استعداد ادبیست. شرط دیگرش مطالعه نوشته‌های خوب و شرط سومش اطلاع از قواعد زبانشناسی و دستور و نقد ادبی و معانی و بیانست ولی اینقدر هست که واژه‌های فصیح دارای این ویژگیهاست: ۱- خوش‌آهنگی، ۲- شفافیت معنائی، ۳- مطابقت با قواعد دستوری و زبانشناسی.

کلمه فصیح ضمناً باید از این عیبها خالی باشد: ۱- نامأنوسی و غرابت، ۲-بدآهنگی و تنافر حروف، ۳- ابتذال وپیش پا افتادگی، ٤- مغایرت با قواعد دستوری و زبانشناسی.

اینک ما به‌بعضی از این ویژگیها اشاره می کنیم:

خوش‌آهنگی- دربارهٔ خوش‌آهنگی کلمات پژوهش فراوانی بعمل نیامده است نگارنده فقط نکات زیر را با توجه به‌آئین واژه‌سازی و وضع اصطلاحات علمی و کلمات بدآهنگ باطلاع میرساند:

کلمه نباید دارای تنافر حروف و ستیزآوائی باشد. عوامل ستیزآوائی فراوانند که باید دربارهٔ آنها به‌یاری علم صوتشناسی تحقیق کرد ولی در این مورد می‌توان به‌چند عامل اشاره نمود: یکی تراکم حروف و واجهای خشن و سنگین، دیگر در پی هم آمدن هجاهای کوتاه، سوم پشت سر هم قرار گرفتن هجاهای بلند و کشیده در کلمه، چهارم اجتماع واجها و حروف قریب‌المخرج و هم-واجگاه، پنجم تکرار دو صامت، ششم بلندی کلمه و تراکم هجاها، هفتم وجود

حروف سنگین در کلمه. اینک بهر یک از این عوامل جداگانه اشاره می کنیم:

۱ ـ تکرار پیاپی یک حرف مانند خاک کش، برگ گیر، جنگ گاه که دلازار است زیرا مکرر شدن «ک» و «گ» در کلمات یاد شده آنها را زشت و گوشخراش کرده است. بهمین دلیل هم فردوسی که یکی از بهترین واژه‌سازان ماست «جنگ گاه» را به کار نبرده است و بجای آن رزمگاه و آوردگاه را آورده است که از این عیب خالیست و زیبا و دلنواز است در حالی که نویسندگان بی‌ذوق بعد از او جنگ‌جای و جنگ گاه را هم بکار برده‌اند.

۲ ـ پی‌آوری حروف قریب‌المخرج نیز خوش‌آهنگ نیست. مثلا دوست‌دار، خاک گیر، شب‌پره، و مانند آنها جالب نیستند به‌همین دلیل گاهی این حروف در تلفظ حذف می‌شود مانند دوستدار و یا یکی از آنها به‌حرف دیگر ابدال می‌شود و در آن ادغام می‌شود مانند شپره. پس پی‌آوری واجهای قریب‌المخرج یا تکرار یک واج لغت را گوشخراش و زشت می کند. اما در بعضی از موارد چنین نیست از آن جمله است در مورد تکرار حروف نرمی مانند «م» و «ن» که تنافر و ستیزآوائی بوجود نمی‌آورد مثلا «هم‌مرام» و «گردن‌نما» زشت نیستند ولی اگر این حروف نیز پی هم نیایند بهتر است.

از این دو قاعده قاعدهٔ فرعی دیگری منشعب می‌شود به‌این قرار: باید از بکار بردن پسوندها و پیشوندهائی که بر اثر الحاق به کلمه دیگر ایجاد ستیزآوائی می کنند خودداری کرد یعنی ساختن کلماتی مانندگاو وار، خرس سان، برف فام خوش‌آیند نیست. در این موارد پسوند یا پیشوند را باید با مترادف آن عوض کرد مثلا بجای کلمات دلخراش یاد شده می‌توان این لغات را ساخت: گاوآسا، خرس‌وار، برف‌سان. بهمین دلیل زبان غنی باید برای یک معنی واحد چند پیشوند یا پسوند داشته باشد تا بتواند مشکل ستیزآوائی و تنافر حروف را بهنگام لزوم حل کند.

اگر زبانی از چنین موهبتی برخوردار نباشد باید در واژه‌سازی بجای پیشوند و پسوند از شبه پیشوند و شبه پسوند و عناصر کوتاه زبان بهره گیرد یعنی باید عناصری مانند: خوش، پر، پس، خرده، پذیر، آمیز را بکار برد مانند: بس‌آمد، خرده‌فرهنگ، پرشمار، بدفرجام، درمان‌پذیر، تحریک‌آمیز.

۳ ـ آوردن هجاهای بلند و کشیده ـ آوردن هجاهای بلند و کشیده در یک

کلمه چندان مناسب نیست مگر از ناچاری بخصوص آنهائی که با حروف خشنی مانند «خ» و «ز» و «ت» ختم می‌شوند مانند کیهان شناخت، زبان شناخت، روانشناخت. به‌جای کیهان‌شناسی، زبانشناسی، روانشناسی. حال که «شناسی» جدید از «شناخت» قدیم خوش‌آهنگ‌تر است چرا ما برای فضل‌فروشی و کهن‌گرائی نبش قبر لغوی کنیم و تعصب بخرج دهیم. بنا بر این بهتر است ما نام علوم را تا ممکنست با «شناسی» که از «شناخت» خوش‌آهنگ‌تر است ترجمه نمائیم مگر در موارد نادر که «شناسی» ایجاد ستیزآوائی می کند مانند روش‌شناسی که در این مورد اگر بگوئیم شناخت روش بهتر است.

همین سنگینی هجاهای بلند[1] است که در عمل سبب تجزیه آنها به‌دو هجا می‌گردد مانند روزگار، یادگار، کارزار، مهربان که حرف سوم همه آنها متحرك می‌شود. بعبارت دیگر هجاهای روز، یاد، کار، مهر هنگام تلفظ به‌دو هجا یعنی به‌یك هجای متوسط و یك هجای کوتاه تبدیل می‌گردد و بهمین دلیل کلماتی که از فرنگی وارد شده‌اند و دارای هجاهای بلند و کشیده چند صامتی (هجاهائی با «گروه صامت») هستند در تلفظ آن نیز هجاهای کشیده به‌دو هجا تقسیم می‌شوند مانند لوستر و وینستن که مردم «ت» و «ن» را متحرك می‌خوانند و آنها را luster و wineston تلفظ می کنند نه lustre و winston.

البته سنگینی هجاهای بلند و کشیده دلیل آن نمی‌شود که با آنها بهیچوجه و در هیچ حال‌لغت نسازیم زیرا این عناصر در زبان فراوانند و واژه‌هائی که با آنها ساخته شده است فراوانست و ما هم می‌توانیم با آنها کلمه جدید بسازیم اما با این شرطها: نخست آنکه واژه را نتوان با هجاهای کوتاه و متوسط ساخت دیگر آنکه این هجاها از حروف خشن و سنگین ساخته نشده باشند و سرانجام در صورتی که چاره‌ای نباشد.

٤ — پی هم قرار گرفتن صامتهای بی‌آوا -پی‌آوری صامتهای بی‌آوا نیز غالباً خوش‌آهنگ نیست به‌این سبب در بین مردم یکی از این حروف اگر بدنبال

1. هجا در فارسی برچهار قسمست، ۱ـ کوتاه مانند. که، و، تو. ۲ـ متوسط مثل با، شب، رو. ۳ـ بلند ازقبیل: کار، روز، سرد. ۴ـ کشیده مثل ساخت، کارد، سوخت، ریخت.
برای اطلاع بیشتر درباره هجاها رجوع کنید به‌دستور امروز، ص۶ وبه‌مقالهٔ وزن کلمه در زبان فارسی از نگارنده ازص۶۱ به‌بعد، مجلهٔ دانشکده ادبیات وعلوم انسانی تهران، شماره ۲ و۳، سال ۲۱.

هم باشند حذف می‌شوند. مانند دست و شست که می‌شود دس و شس و گاهی نیز ابدال می‌شود مثلا سین همان کلمات گاهی با تشدید خوانده می‌شود بخصوص اگر پیش از مصوت قرار گیرد مانند دس من و شس تو و گاهی نیز بر اثر پی‌آوری حروف بی‌آوا حروف دوم بدل به‌گونه آوائی آن می‌گردد مانند مشکل و لشکر که می‌شوند مشگل و لشگر یعنی «ك» بی‌آوا برای دفع ستیزآوائی تبدیل به«گ» آوائی شده است.

۵ — توالی هجاهای کوتاه - پی هم آمدن هجاهای کوتاه و پشت سر هم قرار گرفتن آنها نیز با ذوق ایرانی متناسب نیست بخصوص در شعر. به‌این سبب اینگونه کلمات در زبان ما اندکست و در شعر فارسی اندک‌تر. کلماتی از قبیل «دو-سه‌نفره» و «همه‌شبه». این قسم واژه‌ها اگر در اشعار آزاد و نوکه از بسیاری از مسائل آزادند جائی برای خود پیدا کنند در شعر موزون سنتی مصرفی ندارند. به همین دلیل تعداد فراوانی از کلماتی که با دو یا سه هجای کوتاه آغاز می‌شوند در لهجه عامیانه یا در زبان رسمی یک هجایشان حذف می‌گردد بعبارت دیگر دو هجای کوتاه تبدیل به‌یک هجای متوسط می‌شود مانند بگشا و بگذار (به کسر «به» و ضم «گ») که به‌سکون «گ» هم تلفظ می‌شوند یعنی دو هجای کوتاه «به» و «گ» تبدیل به‌یک هجای متوسط «بگ (bog)» می‌گردد البته این‌گونه کلمات به‌دوصورت تلفظ می‌شوند:

یکی با دو هجای کوتاه یعنی با هجاهای کوتاه «به» و «گ»:

بگشا بند قبا تا بگشاید دل من　　　که گشادی که مرا بود زپهلوی‌تو بود
(حافظ)

دیگر با یک هجای متوسط که قائم‌مقام دوهجای کوتاهست:

بگشا بشیوه نرگس پر خواب مست‌را　　　وز رشک چشم نرگس رعنا بخواب کن
(حافظ)

همچنین است کلماتی مانند متوسط و متصرف وکمیسیون و اتومبیل که در زبان عامیانه دو هجای کوتاهشان بدل به‌یک هجای متوسط می‌شود و به‌صورت متوسط، متصرف، کمیسیون و اتمبیل، همه به‌سکون حرف دوم، تلفظ می‌گردند.

۶ — توالی سه یا چهار هجای متوسط - پی هم قرار گرفتن سه یا چهار هجای متوسط نیز چندان خوش‌آهنگ نیست بخصوص در شعر. بهمین دلیل چنین

کلماتی در زبان فارسی فراوان نیستند از این قبیل است دلدارآزاری، هم کرداری.

البته نمونه های رایجی از کلماتی که از توالی هجاهای متوسط ساخته شده‌اند نیز داریم، مانند بدرفتاری و برخورداری. اینگونه واژه‌ها به‌بدآهنگی آنهائی که از هجاهای کوتاه متوالی و هجاهای فراوان ساخته شده‌اند نیستند.

۷ — قرار گرفتن همزه یا عین پس از مصوت نیز خوش‌آهنگ نیست و تلفظ کلماتی مانند جااندازو جامه‌افکن و جاروافکن دشوار است.

۸ — قرار گرفتن همزه و «ی» صامت پیش از «ی» مصوت نیز دشواری تلفظ ایجاد می کند بخصوص اگر پیش از همزه «ی» مصوت دیگری قرار گرفته باشد. در این موارد همزه یا «ی» صامت تبدیل به‌همزهٔ ملین و همزه گونه می‌شود مثلا تلفظ کلماتی مانند می‌گوییم، واج آرایی، خانه‌یی برای ما محال یا دشوار است و کسانی که می‌پندارند این کلمات را باید با «ی» صامت تلفظ کرد در اشتباه محضند و از قواعد آوائی زبان فارسی بیخبرند اگر چه استاد صاحب کرسی دانشگاه باشند و همچنین کسانی که فکر می کنند اینگونه واژه‌ها را باید با همزه تلفظ کرد بصورت: می‌گوئیم، دانائی، خانه‌ای. البته ما باید املاء این کلمات را بشکل اخیر بنویسیم ولی حرفی که ادا می‌شود چیزی بین همزه و «ی» است. حرفیست که بهمزه نزدیکتر است تا به«ی» اما همزه واقعی هم نیست و تحمیل «ی» در این موارد به‌املای فارسی و به‌تلفظ فارسی زبانان کاریست ضد علمی که سبب تحمیل تلفظ غلط و ایجاد دشواری در تلفظ می‌شود.

ساختن چنین واژه‌هائی در صورتی مناسب است که لااقل مردم را مجبور نکنیم آن را با همزه یا «ی» تلفظ کنند بلکه در کتابهای دستور و صوتشناسی خود تذکر دهیم که چنین کلماتی را باید با همزه ملین (شبه همزه) ادا نمایند.

۹ — احتیاط در کاربرد وساختن واژه‌هائی که همزه و عین و «ه» در آخر هجا یا در پایان کلمه قرار گیرد. اصولا تلفظ این سه حرف حلقی جز در اول کلمه برای ایرانیان دشوار است به‌این دلیل این حروف وقتی در اول کلمه نباشند در بسیاری از موارد یا حذف می‌شوند یا تبدیل، بخصوص در زبان عامیانه. به‌این سبب بسیاری از استادان معتقد شده‌اند در فارسی همزه وجود ندارد که این حکم نیز درست نیست زیرا اولا همزه تام در اول کلمات وجود دارد مانند افتادن، انداختن، ایستادن. ثانیاً همزه ملین در وسط کلمه نیز موجود است مانند پائین و پائیز و

پائیدن.

اینک نمونه هائی از حذف همزه و عین و «ه» بر اثر سنگینی تلفظ:

الف ـ همزه‌های عربی بعد از الف در فارسی حذف می‌شوند مانند اجزاء، بقاء، اعضاء که می‌شوند اجزا، بقا، اعضا.

ب ـ «ه» و عین[1] در بسیاری از موارد بخصوص در زبان عامیانه حذف می‌شود و کشش مصوت بیشتر میگردد از آن جمله است در چهار، چهل، چاه، راه، ماه و اختراع که می‌شوند: چار، چل، چا، را، ما، اخترا.

ج ـ عین و همزه و «ه» ساکن اگر در وسط کلمه، بعد از مصوت کوتاه فتحه یا ضمه یا کسره قرار گیرند در زبان عامیانه حذف می‌شوند و کشش مصوت کوتاه دو برابر می‌گردد مانند مهر، شعر، جعل و مأمور که میشوند مر (mer)، جل (jal)، شر (ser) ممور (mamur).

د ـ اگر عین بعد از صامت و در آخر کلمه واقع شود نیز در تلفظ عامیانه حذف می‌گردد و مصوت قبل از صامت اگر کوتاه باشد کشش آن دو برابر می‌شود مانند جمع و شمع که می‌شود جم (jam) و شم (sam).

یادآوری ۱ — همزه و عین و «ه» اگر در اول کلمه، پیش از مصوت قرار گیرند حذف یا ابدال نمی‌شوند مگر بعد از مصوتها یا قبل از مصوت «ی» مثلا حروف یاد شده درمثالهای زیر تلفظ اصلی خود را دارند. همه، حامل، عمل، عمود، امر، ولی اگر این حروف در آغاز هجاهای وسط یا آخر کلمه قرار گیرند ممکنست حذف و تبدیل در آنها صورت گیرد بخصوص اگر بعد از مصوت باشند و یا اگر پیش از مصوت «ی» واقع شوند. اظهار نظر دقیق در این باره مستلزم تحقیق بیشتریست. نمونه اینگونه کلمات عبارتند از: زعامت، رعونت، قرآن، شهامت، شجاعت، مرحمت، ملعنت.

یادآوری ۲ — البته ناخوش‌آهنگی واژه‌هائی که به‌آنها اشاره کردیم دلیل آن نیست که مطلقاً واژه‌هائی طبق آن نمونه‌ها ساخته نشود بلکه گاهی ناگزیریم چنین کنیم و در زبان هم عملا چنان نمونه هائی موجود است بخصوص طبق الگوهای دوم و پنجم. یادآوری موارد فوق فقط برای ترجیح کلماتیست که دارای

۱. «ع» عربی درفارسی مثل همزه تلفظ می‌شود بعبارت دیگر درتلفظ فارسی زبانان «عین» معادل همزه است درحالی‌که تلفظ این دو درعربی باهم تفاوت دارد.

چنین عیبهائی نیستند چه اگر سختگیری را از حد بدر کنیم کار لغت‌سازان را مشکل کرده‌ایم.

اینک چندنوع کلمه پر هجا: کلمات پر هجا بدآهنگند و کلمات کم هجا خوش‌آهنگ.

۱— امروز در میان زمانهای مرکب افعال بخصوص در میان فعلهای مجهول منفی مرکب یا افعال مستقبل منفی مرکب و یا ماضیهای ابعد و بعید کلماتی تا ۱۲ هجا هم می‌توان یافت مانند «فراهم آورده نشده بوده است» (۱۲ هجا) «فراهم آورده نشده بودند» (۱۱ هجا)، «فراهم آورده نخواهد شد» (۱۰ هجا که معادل ۱۱ هجاست)، «نگریسته نشده بودند» (۹ هجا که معادل ۱۰ هجاست). البته اینگونه کلمات فراوان نیستند و چون تلفظشان دشوار است یا کوتاه می‌شوند یا به‌جای آنها کلمات مترادفشان بکار می‌رود مانند «فراهم نشده بوده» بجای «فراهم نشده بوده است» و «اجرا نشد» به‌جای «اجرا کرده نشد».

کوتاه شدن ماضی نقلی و ماضی ابعد و فعل مجهول بلند که در زبان فارسی رایجست بر همین اساس است مانند: «رفته»، «آمده بوده»، «اخراج نشده» به‌جای «رفته است» و «رفته بوده است» و «اخراج کرده نشده است». بنابراین ما در مقابل ماضی ابعد و ماضی نقلی و فعل مجهول بلند ماضی نقلی و ماضی ابعد و فعل مجهول کوتاه نیز داریم.

یادآوری ـ در قدیم بر اثر وجود «همی» و پسوند فعلی «ی» و «ا» و همچنین بواسطه فعالیت بیشتر «به» و فعلهای معین استم و استی و است و... و نیز بر اثر بکار رفتن مصدر تام به‌جای مصدر کوتاه با صیغه‌های مستقبل و نیز در نتیجه عوامل دیگر زمانهای مرکب درازتر و پر هجاتر هم وجود داشته است مانند «همی فراهم آورده نشده است» و «خواهم شدن» (به‌جای «خواهم شد»). «برفته بوده است» (به‌جای «رفته بوده است»). «گرفتستم». از همین رو ما برای نشاندادن تنوع اوزان کلمات گاهی از افعال و کلمات منسوخ قدیم هم مثال آوردیم.

اصولاً کلمات مرکب درازتر و پرهجاتر در قدیم بیشتر از امروز بوده است. بنابراین کم شدن هجای کلمات و کوتاه شدن کلمات در طول تاریخ یکی از قواعد مهم تحول زبان فارسی است.

۲— بعد از افعال بلندترین و پرهجاترین کلمات را باید درمیان صفات مرکب

عالی جستجو کرد مانند: ناراحتی کشیده‌ترین، غافلگیر کننده‌ترین و غیره.

پسوندهای صرفی مانند «ی» نکره و «تر» و «ترین» و علائم جمع نیز از اجزاء کلمه‌اند بنابرین کلمات جمع و نکره و صفات عالی و تفضیلی یک کلمه بشمار می‌روند و می‌توان برای مطالعه دربارهٔ وزن کلمات آنها را هم مورد توجه قرار داد.

خوش‌آهنگی و تنافر کلمات از لحاظ توالی هجاها

خوش‌آهنگترین نوع هجا در فارسی هجای متوسط است از این رو زیباترین اوزان شعری و خوش‌آهنگ‌ترین کلمات در فارسی آنهائی هستند که هجای متوسطشان غلبه دارد مانند: پری پیکر، دانش، سمن پیکر، دلبر، سیمین بدن، دانا، ندیدم، پریدم. همچنین مثل بحورو وزنهائی که با مفاعلین و فاعلاتن حاصل میشوند. تساوی هجاهای کوتاه و متوسط نیز در بعضی از موارد زیبائی بوجود می‌آورد مانند: اشعار و کلماتی که از مفاعلن و فعلاتن بوجود می‌آیند. در شعر فارسی سه وزن «فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلات» (بحر رمل مخبون مقصور یا محذوف) «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» (بحر مضارع اخرب مکفوف مقصور یا محذوف) و «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات» (بحر مجتث مخبون محذوف یا مقصور) زیباترین وزنهای شعر فارسیند از این رو بهترین قصاید و غزلیات و قطعات بر این سه وزن آمده‌اند.

اما چنانکه دیدیم وجود هجاهای بلند و یا فراوانی هجاهای کوتاه در کلمه ایجاد تنافر می کند مگر اینکه هجای کوتاه یا بلند در آخر کلمه باشد مانند: «درسرای مغان رفته بود و آب زده» (حافظ). تبدیل دو هجای متوالی کوتاه به یک هجای متوسط و تبدیل هجای بلند و کشیده به هجای متوسط و کوتاه که پیش از این شرحشان گذشت دلیلی است بارز بر تمایل فارسی زبانان به‌استعمال هجای متوسط و نیز دلیل نفرت آنهاست از هجای کوتاه و بلند و کشیده و تبدیل هجای بلند در فارسی محاوره به‌هجای متوسط و تبدیل هجای کشیده به‌بلند نیز دلیل همین امر است (مانند: سوخت، ماست، دارچین، گلگیر).

دیدیم بدآهنگ‌ترین کلمات و اوزان شعری در فارسی آنهائیست که هجای کوتاهشان بسیار باشد کلماتی از قبیل: ننگریسته‌ام، نگذاشته‌ام، نگریسته نشده بودند.

کلمات پرهجا یعنی آنهائی که از ۷ هجا بیشترند غالباً دارای هجاهای کوتاه بسیارند از اینرو خوش‌آهنگ نیستند و در اوزان شعری رایج در فارسی نمی‌گنجند و برای اینکه در اوزان مطبوع بگنجند باید کوتاه شوند بنابراین یکی از عوامل کوتاه‌شدن کلمات بلند فارسی و کم‌شدن هجاهای کوتاه آنها شعر فارسی‌است که تا صد سال پیش مهمترین رکن زبان فارسی بوده است.

وزنهای پراستعمال یا وزنهای خوش‌آهنگ

پر استعمالی وزنهای خاصی نشانه خوش‌آهنگی آنهاست پس وزنهای پر استعمال در واقع یعنی وزنهای خوش‌آهنگ.

وزنهائی که از سه یا چهار هجای متوسط ساخته می‌شوند نیز پر استعمال و مطبوع نیستند و آنهائی که از چهار یا پنج هجای متوسط متوالی تشکیل می‌شوند در اکثر بحور و اوزان شعری نمی‌گنجند. از این قبیلند جوشانیدن، پوشانیدن، لرزانیدن، جنبانیدن.

پر استعمال‌ترین کلمات از لحاظ وزن و خوش‌آهنگی و شماره هجاها عبارتند از:

الف — وزنهای دوهجائی ـ اینگونه وزنها بهترین و خوش‌آهنگ‌ترین کلماتند و در میان آنها این وزنها به‌ترتیب بیشتر بکار رفته‌اند:

۱ـ فاعل (مم)[۱] یعنی آنکه از دوهجای متوسط ساخته شده باشد مانند خارا، یغما، مجنون، دلبر، میزد.

۲ـ فعیل (کب) یعنی آنکه از یک هجای کوتاه و یک هجای بلند بوجود آمده است مانند: زدند، بهار، اسیر، کتاب، قبول، نرفت.

۳ـ مفعول (مب) یعنی آنکه از یک هجای متوسط و یک هجای بلند ساخته شده است مانند: جاندار، غمخوار، برخیز، دیدار، خشنود، یکبار، مستور، اکرام، تحصیل، جمشید، پرتاب، معمار، اقلیم، تکرار.

۴ـ فعل (به‌فتح ف و عین) (کم) یعنی کلمه‌ای که از یک هجای کوتاه و یک هجای متوسط بوجود آمده باشد مانند: سخن، رطب، خشن، کمر، ملل، هوا،

۱. در این مبحث این نشانه‌های اختصاری و کوتاه بکار رفته است:

م = هجای متوسط	کش = هجای کشیده	بس کم = بسیار کم استعمال
ک = هجای کوتاه	کم = کم استعمال	بس پر = بسیار پر استعمال
ب = هجای بلند	پر = پر استعمال	

هنر، زدم، شدی، برو، مکن.

کم استعمال‌ترین وزنهای دوهجائی آنهائی هستند که از دوهجای کوتاه ساخته شده باشند مانند: همه، سره، لبه، دمه، رمه، خفه، تنه.

وزنهای سه‌هجائی از وزنهای دوهجائی بسیار کم استعمال‌ترند ولی بیش از کلمات چهارهجائی بکار می‌روند و از میان آنها این وزنها خوش‌آهنگ‌تر وپر-استعمال‌ترند.

۱- فعولن (ک‌مم) یعنی آنکه از یک هجای کوتاه و دوهجای متوسط متوالی ساخته شده است مانند اطاعت، تملق، تواضع، بلورین، مپوشان، بگردان، گذشتن، پریشان، جفاجو.

۲- فاعلن (م‌ک‌م) یعنی آنکه از یک هجای متوسط و یک هجای کوتاه و یک هجای متوسط دیگر بوجود آمده است مانند: لافزن، می‌پرم، بشنوی، بیوه‌زن، شست‌وشو، همچنان، دلبری، آبگون، مقتدر، مبتذل، التجا، انتها، منتظر.

۳- فاعلات (م‌ک‌ب) یعنی آنکه از یک هجای متوسط و یک هجای کوتاه و یک هجای بلند ساخته شده است مانند: آزمود، نوعروس، التهاب، انفصال.

وزنهائی که بر وزن مفعولن و مفعولاتند نه کم استعمالند و نه‌پر استعمال و کلماتی که از سه هجای کوتاه ساخته شده‌اند بسیار کمند و بسیاری از آنها از عربی گرفته شده‌اند مانند: نزده، غلبه، طلبه، کسبه، عمله، عجزه، مرده، قلمه، دلمه. و پس از آن کلماتیست که از دوهجای کوتاه آغازی و یک هجای متوسط‌پایانی بوجود آمده است مانند: طیران، سبکی، گذران، شنود، ندود، برود.

وزنهای چهارهجائی نه‌پراستعمالند و نه کمیاب ولی از وزنهای سه‌هجائی بسیار کم استعمال‌ترند و پراستعمالترین وزنهای چهار هجائی مفاعیلن است.

یادآوری- هجای کوتاه در آخر کلمات خیلی کمتر از هجای متوسط و بلند است ولی آمدن هجای کوتاه در آخر کلمه خیلی بیش از هجای کشیده است (هجای کشیده مانند: کاشت، داشت، راست، سوخت، ساخت).

بنابراین خوش‌آهنگ‌ترین کلمات فارسی به‌ترتیب بر این وزنها می‌آیند: فاعل، فعیل، مفعول، فعل، فعولن و فاعلن و بدآهنگ‌ترینشان آنهائیست که از دو یا سه یا چهار هجای کوتاه ساخته شده باشد مانند: غلبه، طلبه، کسبه و یا-آنهائیست که هجای کوتاهشان غلبه دارد مانند: نزده‌ام، نشده‌ام، نگریسته

نشده‌ام، فرستاده نشده، ننواخته‌ام. از این رو کلمات دسته اخیر در هیچیک از اوزان شعر فارسی نمی‌آید. و کلماتی مانند غلبه درصورتی می‌تواند در شعری بیاید که یا هجای آخر آن را بکشیم و آنرا بدل به‌هجای متوسط کنیم مانند: «غلبه کرد به‌ما دشمن شوم» و یا اینکه در آخر مصراع قرار گیرد.

پس کلمات پرهجا و کلماتی که بیشتر هجاهای آن کوتاهست واژه‌های شعری نیستند یعنی این کلمات نمی‌توانند زیاد در شعر بکار روند و به‌این ترتیب شعر سنتی از بسیاری از کلمات پرمعنای زبان محروم می‌شود و شاید این امر دلیلی باشد به‌سود هواخواهان شعر بی‌وزن و شعر آزاد.

کلماتی که دارای دوهجای بلند یا کشیده‌اند خوش‌آهنگ نیستند مانند «پیرهن دوخته». مگر اینکه هجای بلند یا کشیده در آخر کلمه باشد همچنین کلماتی که یک هجای کشیده در آغاز آنها باشد کمیابند و بد آهنگ مانند: گوشتفروش، دوستنواز، ریختگر.

تشدید کلمات مشدد در فارسی غالباً می‌افتد بخصوص اگر این تشدید در آخر کلمه باشد مانند تشدید یاء نسبت و تشدید کلماتی مانند: فن، خاص، عام، و مستحق. مثال:

من که در خلوت خاصم خبر از عامم نیست (سعدی)، عشقبازان چنین مستحق هجرانند (حافظ)، در شعر سپیچ و در فن او (نظامی).

تشدید وسط کلمه نیز گاهی در زبان تداول می‌افتد اما نه همیشه مانند: جمعیت، کیفیت، مدیریت. ولی بعضی از کلمات بی‌تشدید عربی به‌قرینه کلماتی که تشدید دارند در فارسی مشدد می‌شوند و به‌صورت غلط مشهور بکار می‌روند: مانند صلاحیت و کراهیت.

درستی و استواری- درستی و استواری‌سخن یعنی مطابقت آن با قواعد زبان (قواعد صرفی و نحوی و آوائی و املائی و معنائی زبان). گفتیم درستی هم مستقیماً سبب ایجاد فصاحت است و هم غیر مستقیم.

اکثر ادبای ما نظریات علمی و دقیقی درباره مسأله درست و غلط در زبان ندارند ولی ما کوشیده‌ایم با دیدی نو و مبتنی بر زبانشناسی این موضوع را حل کنیم:

یکی از مشکلات زبانشناسی و دستور تعریف و توصیف درست و غلط در زبانست. بی‌گمان چنین تعریف و توصیفی آسان نیست بخصوص با پیدایش زبانشناسی جدید و تحقیقات تازه‌ای که دربارهٔ زبان شده است این کار دشوارتر گردیده است ولی بر روی هم غلط و صحیح را از نظر زبانشناسی میتوان چنین تعریف کرد:

غلط یعنی استعمال صورتهای غیر رایج در گونه و سبکی از زبان و صحیح یعنی صورتها و اشکال رایج و متداول در گونه‌ای یاسبکی از زبان.

از این رو صحیح و غلط با دوچیز همبستگی تام دارند یکی با گونه و سبک که یکی از معیارهای مهم درستی و نادرستی استعمالست دیگر با رایج و غیررایج بودن.

بنابراین دواصل عمده مبنای تشخیص صحیح و غلط در زبان خواهد بود:

یکی تداول و رواج و دیگر، گونه یاسبکی از زبان که مورد استعمالست. البته رواج و تداول و عادت مهمترین اصل درستی و یا نادرستی در زبانست اما چون رواج و عدم رواج امریست نسبی باید آنرا از لحاظ زمانی و مکانی و سبکی و طبقاتی معین کنیم که مجموعهٔ این ویژگیها در زبان چیزی بوجود میآورند بنام گونه ها و سبکهای زبان.

مراد ازگونه در زبان عبارتست از بخشها و جلوه‌های مختلف یک زبان واحد برحسب زمان و مکان و سبک و کاربرد اجتماعی. مثلا زبان گفتار، زبان‌نگارش، لهجه‌های محلی، زبان فارسی دورهٔ اول (زبان فارسی از آغاز تا قرن هفتم هجری) یا دورهٔ دوم همه گونه هائی از زبان فارسیند.

به‌این‌سبب کلمهٔ «خیط» و «خنگ» در زبان گفتار درست است زیرا در آن‌گونه از زبان رایجست اما در زبان نگارشی چون رایج نیست غلطست. همچنین ساختمان دستوری **خورد باید**[1] و **میخواست ریخت**[2] و نظایر آن در زمان قدیم و بخصوص درشعر درست است چون رایج بوده است، اما در زبان امروز غلطست زیرا متداول نیست. بنابراین آنچه درگونه‌ای یا سبکی از زبان درست است‌ممکنست درگونه‌ای دیگر غلط باشد. اما البته ادیبان گذشته‌گرا استعمال لغات وساختمانهای

۱. کنون خورد باید می خوشگوار — که می بوی مشك آید از جویبار (فردوسی)

۲. عیسی مریم به کوهی میگریخت — شیر گوئی خون او میخواست ریخت (مولوی)

دستوری متروک قدیم را متأسفانه غلط نمی‌گویند بلکه آنرا «فصیح» و «ادبی» هم میخوانند و در مقابل اینان استعمال کلمات و عبارات عامیانه را در زبان رسمی غلط میدانند درحالیکه هردوصورت وضع مشابهی دارند چون هردو شکل در زبان رسمی و نگارش امروز رایج نیستند بنابراین غلطند. هنگامی که مسأله درست و غلط در زبان مطرح میشود بیشتر مراد زبان رسمیست نه‌گونه‌های دیگر زبان مانند زبان گفتار و غیره زیرا زبان رسمی مهمترین گونه زبانست. موضوع بحث درست و غلط نیز در این‌گونه از زبان است و اصولا معیار درست و غلط نیز همین زبانست.

درست و غلط در نظر پیشینیان و دستور نویسان قدیمـ درست و غلط از نظر این گروه چنین است:

۱ ــ آنچه مغایر صورتهای نوشتنی و ادبی پذیرفتهٔ زبان باشد غلطست ـ اینان زبان گفتار و عامیانه را بکلی زبانی فاسد و غلط می‌دانسته‌اند درحالیکه زبان‌نگارش و ادبی را بخصوص اگر کهنه بوده است درست می‌پنداشته‌اند درصورتیکه هردو اینها به‌جای خود درستند یکی هنگام سخن‌گفتن و دیگر هنگام نوشتن. زیرااصوات و لغات و ساختمان دستوری زبان گفتار از نظر زبانشناسی غلط نیست و نباید مورد انتقاد مردم درس خوانده قرارگیرد اگرچه متعلق به‌گونه‌ای غیر رسمی و غیرممتاز زبان باشد.

بسیاری از دستورنویسان و زباندانان کهن‌گرا چون به‌تحول زبان اعتقادی ندارند صورتهای کهنه‌تر زبان نوشتن را از صورتهای تازه‌تر آن درست‌تر وفصیح‌تر می‌دانند مثلا آنان اصطلاحاتی مانند **میتوانست بود، تدرب** (به‌جای ممارست)، **میخواست گفت، تراجع** (افول) راکه متعلق به‌قدیم است درست می‌پندارند، در حالیکه این نوع ساختمانها چون دورانشان سپری شده است و متعلق به‌گونه‌های کهنه و منسوخ زبانند امروز غلطند. مگر آنکه در زبان گونهٔ غیر طبیعی و تصنعی خاصی بنام گونهٔ کهن‌گرا نیز قائل شویم و در این صورت باید ویژگیهای چنین زبانی بر ما معلوم شود و روشن گردد که در چنین گونه‌ای تا چه میزان میتوان عناصر منسوخ قدیم را بکار برد و تا چه حد نمیتوان چنین کرد.

۲ ــ تغییر تلفظ‌لغات اقتباسی ـ به‌گمان این دسته تغییر و تحول تلفظ لغات اقتباسئی که از زبانی وارد زبان دیگر میشود غلطست و تلفظ زبان اصلی درست. مثلا میخواهند **فوتبال، بودجه، کمیسیون**، را به‌سبک فرانسوی و انگلیسی و **صندوق** و **زنبور** و **مساعدت** را به‌شیوهٔ عربی تلفظ کنند در حالیکه آن نوع تلفظ برای

گویندگان زبان قرض دهنده درست است نه برای زبان قرض گیرنده. زیرا اگر **صندوق** و **زنبور** را به‌ضم اول و **مساعدت** را به‌فتح ع و دال تلفظ کنیم‌همه بما میخندند و این نوع تلفظ برای ما فارسی‌زبانان نه تنها درست نیست بلکه غلطی فاحش نیز بشمار میرود. تغییر تلفظ واژه‌های اقتباسی در همه زبانها متداول است مثلا زبان عربی هم صدها لغات قرضی فارسی و انگلیسی و فرانسوی را در قالبهای صوتی خود ریخته است. در این زبان نرگس فارسی **نرجس** و انگلیس **انجلیز** شده است.

یکی از علل تدوین صرف و نحو و لغت عربی این بوده است که زبان عربی بسبب آمیزش با زبان ملل دیگر به‌زعم طرفداران زبان فصیح و ادبی رو بفساد نهاده بود و در آن «لحن» و «غلط» راه یافته بود. از این رو بر اساس قرآن و حدیث و بر پایهٔ زبان عربهائی که سخنشان با دیگران آمیخته نشده بود (اهل بادیه) لغت و صرف و نحو عربی بوجود آمد.

۳- از نظر ادیبان وگذشته‌گرایان هرچه درآثار ادبی و مذهبی‌آمده است درست است اگر چه متعلق به‌زمانهائی دور باشد و اگر چه در عصر ما صورت آن تغییر کرده باشد. مثلا برای روحانی زردشتی زبان اوستا و برای روحانی مسیحی زبان لاتین درست است اگر چه خود به‌آن سخن هم نگوید. بنظر او سردم باید از اوستا تقلید کنند و گونه‌های دیگر زبان را که غلط و فاسد است بکار نبرند به‌این سبب اینان دستور زبان را بر پایهٔ آثار ادبی و مذهبی که معمولا کهنه هم هست بوجود میاورند و میخواهند از این راه زبانهای منسوخ را به‌مردم تحمیل کنند و این، یکی از کاربردهای غیر علمی و نامناسب دستور است و یکی از شیوه‌های غلط در دستور نویسی است زیرا دستوری که باید راهنمای نوشتن مردم زمان ما باشد باید بر اساس نگارش همان دوران هم نوشته شود نه بر پایهٔ زبان چند صد سالهٔ پیش.

۴- دستور ملاك درست نویسی- بنظر شبه ادیبان و گذشته‌گرایان دستور و قواعد آن یکی از معیارهای درستی و نادرستی سخن است، اگر چه این دستور خود نارسا و غیر علمی و بر پایهٔ تحقیق ناقص نوشته شده باشد مثلا بیشتر معلمان ادبیات استعمال فعل‌وصفی را با واو ویا همنشین کردن آنرا بافعلهای مضارع وامر غلط میدانند. یعنی اینان‌من **بخانه رفته و غذا خوردم** یا **او به خانه رفته غذا میخورد**

را نادرست می‌پندارند. این گروه **نظریات** راغلط و **نظرات** را درست می‌شمارند. البته حساب کسی که تنوین و «ات» را به کلمات فارسی و غیر عربی بچسباند روشن است یعنی بکاربردن کلماتی مانند **پیشنهادات، گزارشات، فرمایشات، جاناً، زباناً، تلگرافاً** در نظر آنان کفر محض است و در این موارد فریاد «واسوادا»ی این دسته گوش فلک را کر می کند. معلمی که خود قادر نیست چند صفحه مقاله وسطلب را فصیح و با انشائی پاکیزه و بی‌غلط بنویسد وجود دو سه کلمه به‌اصطلاح غلط را دلیل فاسد بودن نثر نویسندهٔ آن می‌پندارد، اگرچه انشاء او روان و قابل فهم باشد. باری طبق اصول دستوری و زبانشناسی نه **نظریات** غلط است و نه استعمال فعل وصفی با واو یا بافعل مضارع و نه چسباندن «ات» و تنوین به کلماتی نظیرآنچه دیدیم. البته اگر اینگونه عناصر را بکار نبریم بهتر است، اما نمیتوانیم بگوئیم اینها غلطند.

باری دستور بشرطی میتواند معیار درستی و نادرستی صورتهای زبانی باشد که برپایهٔ اصول علمی و بر اساس زبان رسمی و پذیرفته و مقبول امروز نوشته شده باشد و دستوری که بر اساس استقراء ناقص و بر پایهٔ زبان قدیم باشد نمی‌تواند معیار درستی یا نادرستی زبان کنونی باشد.

حاصل سخن آنکه تعبیرات و استعمالات و تلفظهای غلط‌نمائی که دستورنویسان بعنوان غلط به‌شاگردان و معلمان توصیه کرده‌اند در واقع غلط نیستند زیرا معیارهائی که برای تشخیص درستی و نادرستی آنها در نظر گرفته شده است درست و علمی نیست و طبق اصول علمی دستورنویسی انتخاب نگردیده است.

باری بکار بردن اینگونه تعبیرات که بعضی از شبه‌ادبا آنرا نشانهٔ سواد خود میدانند در واقع سواد نیست بلکه چیزیست که باید آنرا **شبه سواد** نامید. اینک نمونه‌ای از این شبه غلطها که شبه ادیبان بکار بردن آنرا منع کرده‌اند:

اساتید، اگر چنانچه، نظریات، نمودن (به‌جای کردن)، **فراغت** (به‌جای فراغ)، «ات» و «جات» در آخر کلمات غیر عربی.

دستوردانان گاهی غلطهای غیر دستوری و سایر نارسائیهای زبان را هم به حساب غلط دستوری میگذارند و اصولا هر نوشته‌ای که عیبی داشته باشد میگویند دارای غلط دستوریست اگر چه نارسائی نوشته بواسطه خوب بکار نبردن لغات باشد. مثلا اگر کسی بگوید: **من با میز نوشتم** این غلط دستوری نیست بلکه غلط معنائیست یا وقتی کسی عبارت پیچیده‌ای می‌نویسد که خلل و دشواری آن

بهیچوجه جنبهٔ دستوری ندارد باز بعضی از معلمان ادبیات که درست به‌معنی دستور و غلط دستوری پی نبرده‌اند میگویند این غلط دستوریست.

پس در زبان هر نارسائی و غلطی را نباید به‌عنوان غلط دستوری اعلام کرد بلکه بسیاری از غلطها و بی‌تناسبی‌ها و ناسازیها بواسطهٔ بی‌ذوقی در کاربرد لغات و کلماتست. یعنی نویسنده یا گوینده کلمات را در جائی بکار می‌برد که معنی مناسبی ندارد. در جائی که ستیز معنائی بوجود می‌آورد. بنابراین ذوق سلیم یکی از مهمترین عوامل درست‌نویسی و شیوانگاریست و بیذوقی یکی از علل ارتکاب اشتباه در زبانست زیرا گاهی ساختمان دستوری سخن درست است. مثلا اگر کسی بگوید **صدای سبز** از لحاظ دستوری درست است و نباید به‌او گفت دستور نمی‌داند زیرا **صدای سبز** گروهیست اسمی که از صفت و موصوف بوجود آمده است، گروهیست مانند **صدای بلند** منتها بین **صدا** و **سبز** ستیز معنائی وجود دارد بدون‌آنکه این مجموعه غلطی دستوری باشد و به‌عبارت دیگر «صدای سبز» فاقد معنی صحیح است زیرا چنین مفهومی در عالم واقع و در جهان خارج ممکن نیست و به‌عبارت ساده‌تر باید گفت که صدا سبز نمی‌شود.

از این بحث میتوان نتیجه گرفت که ساختمان دستوری دو نوعست یکی آنکه واقعاً غلط است مانند **فرهاد فریدون از پرسید** و دیگر آنکه درست است مثل **فرهاد از فریدون پرسید.** و ساختمان دستوری درست نیز دو قسم است یکی آنکه بین عناصر جمله و گروه و بین لغات تناسب و همنشینی معنائی وجود دارد مانند **من هوشنگ را دیدم** و **فرهاد لباس پوشید** و یا اینکه چنین تناسبی در کلام وجود ندارد و به‌جای تناسب معنوی ناهماهنگی و ستیز معنائی دیده می‌شود مانند: **بهار سوار تانك شده است** یا **ابر از خورشید زغال می‌خرد.**

بیشتر سخنان نامفهوم از این دستند یعنی از نوعی هستند که اختلال ساختمان دستوری موجب ابهام و گنگی آنها نیست بلکه ستیز معنائی در آنها موجب چنین ابهامیست.

گاهی شاعر در شعر و نثر بخصوص اگر شعر نو و رمان نو باشد جمله‌ها و سخنانی بکار میبرد که در ابتدای امر در آن ستیز دستوری یا معنائی دیده می‌شود ولی چون ارزش هنری دارد مردم بآن عادت میکنند و ساختمان تازه دستوری و معنائی بزودی وارد زبان می‌شود و مردم آنرا می‌پذیرند. این نوع نوآوری در زبان

فارسی بسیار کم بوده است یعنی نوآورئی که بر پایهٔ غرابت و تعقید و پیچیدگی و ستیز دستوری و معنائی دشوار باشد. برعکس شاعران خوب ما همواره سخن خود را با فصاحت و شیوائی که درست مغایر با ناسازی دستوری و ستیز معنائی است توأم کرده‌اند مثلا در شعر فردوسی و سعدی و حافظ نوآوری لغوی و دستوری یا نیست یا اندکست.

اما این نوع ادبیات در اروپا از یکصد سال پیش به‌این طرف زیاد به‌چشم میخورد و گاهی وارد زبان رسمی هم شده است. در ایران اگر چه بعضی از مدعیان شاعری خواسته‌اند از اروپائیان تقلید کنند و ساختمانهای دستوری و ارتباطات معنائی تازه بوجود آورند اما موفق نشده‌اند. اگر هم تعبیراتی مثل **سرد سکوت** و مانند آن را ساخته‌اند تا کنون توفیقی نیافته‌اند.

به‌هر حال خلق ساختمانهای دستوری و آفرینش تعبیرات تازه کار شاعران بزرگ و هنرمندان نابغه است، کاریست که قلمزنان عادی و محققان و روزنامه‌نویسان و نویسندگان آثار فنی و علمی و برنامه‌های رادیو و تلویزیون و کتابهای درسی باید از آن پرهیز کنند زیرا این نوشته‌ها برای تعلیم و تدریس و تبلیغ بوجود آمده‌اند، بنابراین باید بسیار واضح و روشن باشند تا مردم مقصود نویسنده را به آسانی دریابند و علم و فن و رشته‌های تخصصی و علمی را هر چه آسانتر بیاموزند.

بعضی از روزنامه‌نگاران و کتاب‌نویسان که خود را نابغه و شاعر و هنرمند نیز میدانند و میخواهند با نوشتن عبارات نامربوط و ادبی‌نما ادای شاعران نوآور را درآورند راه درستی نمی‌پویند و کیفر خود را به‌بدترین وجهی می‌بینند، کیفر فراموشی و بی‌اعتنائی خوانندگان. زیرا خواننده نوشتهٔ آنان را نخواهد فهمید و به دور خواهد انداخت.

۵-سبک نازل و گونهٔ غیر فصیح- گاهی صورت زبانی مورد استعمال از نظر دستوری و لغوی ومعنائی غلط نیست بلکه متعلق به‌سبک نامناسب و غیر ادبی زبانست، از آن جمله است سبکی که مغایر با استعمالات ادیبان و بعضی از دستور نویسانست. اینگونه موارد استعمال به‌زبان عامیانه تعلق ندارد که احتراز از آن واجب باشد بلکه به‌گونه‌های غیر ادبی و تا حدی پست زبان متعلق است مانند استعمال علامت جمع «جات» در تعبیراتی مانند **نوشته‌جات، دستجات** و استعمال «ات» با کلمات فارسی و غیر عربی.

بعضی از غلطهای مشهوری که ادبا آنها را غلط می‌شمارند از این دسته‌اند یعنی متعلق به‌سبک و گونهٔ پست و غیر ادبی هستند بدون اینکه واقعاً غلط باشند. اینگونه عناصر را برای تعلیم شیوانویسی باید از غلطهای مشهور جا افتاده و فصیح و زیبا جدا کرد و بشاگردان یاد داد زیرا بعضی از غلطهای مشهور به‌قلمرو ادبیات نفوذ کرده ودر شمار کلمات شیوا و زیبا درآمده است مانند **حجله، فراغت، خجالت، خجلت، دولتی** و غیره به‌جای **حجله** و **فراغ** و **دولی** که شاعران بزرگی مانند حافظ هم آنرا بکار برده‌اند:

ای عروس هنر از بخت شکایت‌منما حجلهٔ[1] حسن بیارای که داماد آمد
(حافظ)

دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دومنی فراغتی[2] وکتابی و گوشهٔ چمنی
(حافظ)

الا ای دولتی[3] طالع که قدر وقت می‌دانی
گوارا بادت این عشرت که داری روزگاری خوش
(حافظ)

غلط در زبان بردو قسم است: یکی غلطهای واقعی و دیگر غلط‌های‌مشهور یا درستهای غلطنما. غلطهای واقعی خود اقسامی دارد. غلط گاهی مربوط به‌واژگانست و گاهی مربوط به‌دستور و گاهی مربوط به‌ترکیب معنائی و همنشینی کلمات و گاهی مربوط به‌املاء است. اینک ما هر یک از این اقسام را شرح می‌دهیم:

۱ـ غلطهای دستوری ـ غلطهای دستوری خود شامل چند قسم است: غلطهای صرفی، غلطهای نحوی، غلطهای تلفظی. غلطهای نحوی مانند مطابقه ندادن فعل و مسندالیه مطابق قواعد فارسی مثل «**برادران تو رفت**» یا «**من گفتی**» و یا بکار بردن حرف اضافه یا فعل یا قید مانند «**از ظاهراً**»، «**از پرسیدم**»، «**از دوستت دارم**» (من فریدون از پرسیدم). غلطهای صرفی مانند اشتباهات و فسادهائی که درساختمان کلمات، بخصوص در کلمات مرکب و مشتق دیده میشود مثل ساختمان

۱. حجله در عربی به فتح ح و جیم است.
۲. فراغت در عربی به‌معنی تشویش است ودر فارسی به‌معنی آسایش.
۳. درعربی به‌جای دولتی «دولی» می‌گویند.

ترکیبی «**کارگویم**» که بی‌سابقه و بنابراین غلط است.

بکار بردن ساختمانهای صرفی و نحوی منسوخ اگر چه بعضی از ادیبان آن را غلط ندانند نیز از غلط‌های دستوریست مانند «**چنین گفت فغفور و خاقان چین**» یا بکار بردن «ه» غیر ملفوظ به‌معنی اسم آلت که امروز منسوخ شده است مانند «**ه**» در «**رسانه**» و یا ساختن لغت با عناصر مردهٔ زبان مثل «**توژبرداری**» به جای فیلم‌برداری و «**ترابری**» به‌جای حمل و نقل و «**هازه‌شناسی**» به‌جای جامعه‌شناسی. نادرستی و زشتی این کلمات وقتی بیشتر آشکار می‌شود که از روی تعصب به‌جای کلمات اقتباسی واضح و معنی‌دار لغات غلط بی‌معنی را بکار بریم لغاتی مانند آنچه دیدیم.

همچنین بکار بردن ساختمانهای دستوری غیر مستعمل زبان گفتار در زبان نگارش طبق اصلی که گفتیم غلط است، مانند «**بهش گفتم**» به‌جای به‌او گفتم، «**باهاش گفتم**» به‌جای با او رفتم، «برات آوردم» به‌جای برای تو آوردم، **پاهاش** به جای پاهایش و یا استعمال ترکیباتی از قبیل: **بزن، بخور، بدو، شپشو، ریشو** و غیره.

۲- غلطهای املائی - غلط املائی نیز تابع تعریف غلط بطور عاماست بنابراین املاء غلط نیز همان املاء غیر معمول و غیر رایج است. البته غیر رایج در بین درس‌خواندگان و باسوادان و در بین آنهائی که سواد کافی دارند. به‌این جهت علت عمدهٔ اغلاط املائی یکی کم خواندن و کم نوشتن است، دیگر خواندن نوشته هائی است که پرند از غلطهای املائی.

مهمترین غلطهای املائی ناشی از کلماتیست که از عربی داخل فارسی شده‌اند و با حروف خاص این زبان نوشته می‌شوند یعنی با حروف: ط، ظ، ص، ض، ث، ح، در کلماتی مانند **انضباط، خاص، تخصص، مرض، ممتاز**.

برای اجتناب از این قسم غلطها باید در درجهٔ اول زبان فارسی را خواند و نوشت و در درجهٔ دوم باید قواعد صرف عربی را آموخت و یا لااقل شاگردان را به تمرین دربارهٔ پیدا کردن کلمات هم خانواده واداشت. این کار را باید از کلاس سوم و چهارم ابتدائی آغاز کرد و شاگردان را تشویق کرد که کلماتی مانند **معلم، علم، عالم، معلوم، تعلیم، حاصل، محصول، حصول** را استخراج کنند.

ضمناً در دوره‌های غیر ادبی دبیرستان باید از شیوه‌ای که سابقاً در تعلیم

املاء معمول بود پرهیز کرد یعنی شیوه‌ای که لغات عربی غیر مستعمل در فارسی امروز را به زور به‌شاگردان می‌آموختند. لغاتی مثل لغات تاریخ معجم و تاریخ وصاف. به‌جای اینگونه لغات در رشته‌های ادبی‌باید واژه‌های نثرهای شیوا و اشعار خوب قدیم و جدید را آموخت نه لغاتی مانند **سحیق، عشیق، باسق، دواعی، بواعث** و غیره.

در مورد قواعد نوشتن فارسی باید از سیر طبیعی زبان و از اصول دستوری و زبانشناسی و صوتشناسی پیروی کرد و باید از پذیرفتن تغییرات مصنوعئی که اخیراً بوسیله شبه زبانشناسان و اندك خواندگان و متعصبان بوجود آمده است خودداری کرد. از تغییراتی مانند جدا نوشتن «است» و «به» و «می» (مانند **او پاك است** یا **به‌خانه** به‌جای او پاکست و بخانه). بنابراین قواعد رسم‌الخط فارسی باید از خط طبیعی فارسی معاصر که تا بیست سال پیش رایج بود استخراج گردد نه از قواعد ذهنی و من درآوردی این و آن.

قواعد رسم‌الخط کنونی فارسی چون در مرجع صلاحیت‌داری تدوین و تصویب نشده است و از خط طبیعی استخراج نگردیده است و ضوابط آن نیز طبق موازین علمی نیست لازم‌الاجرا نیست بنابراین تخطی از این شیوه غیر علمی که اخیراً به زور کتابهای درسی رایج هم‌گردیده است گاهی واجب هم هست و لااقل نباید جدا نوشتن یا پیوسته نوشتن «را»، «یک»، «می»، «است» راغلط شمرد و یا با همزه یا با «ی» نوشتن دانائی را برای شاگردان غلط گرفت زیرا این صورتها هیچکدام غلط نیستند زیرا آنها را به‌دو صورت میتوان نوشت مانند **می‌شود** و **میشود**، **به‌خانه** و **بخانه**، **دانائی** و **دانایی**، **پاکست** و **پاك است**، **بهتر است** و **بهترست**. البته صورتهائی مانند میشود، بخانه، دانائی، پاکست با اصول علمی و زبانشناسی و با سیر طبیعی خط فارسی سازگارتر است و بهر حال یکنواخت کردن رسم‌الخط دراین موارد اصلا لزومی ندارد و املاء هیچکدام از صورتهای یاد شده غلط نیست و کسانی که جدا یا پیوسته نوشتن «می» و «به» و «است» را برای شاگردان و مردم غلط میگیرند از الفبای زبانشناسی و از اصول خط فارسی بیخبرند زیرا مشکلات رسم‌الخط فارسی زائیده این موارد نیست بلکه چنانکه گفتیم بیشتر ناشی از کلمات اقتباسی عربی است که از قرنها پیش وارد فارسی شده‌اند، بنابراین بی‌اطلاعی از صرف عربی و کمی مطالعه و عدم تسلط بزبان فارسی یکی از عوامل عمده ارتکاب غلطهای املائیست نه جدا

و پیوسته نوشتن «می» و «به» و «است».

۳- غلطهای معنوی- غلطهای معنوی خود بر چند قسمند، یکی بکاربردن کلمه‌ای به‌جای کلمهٔ دیگر بدون هیچگونه ضابطه و ملاکی و صرفاً بر اثر اشتباه مانند استعمال «سعایت» به‌معنی سعی. دیگر همنشین کردن کلمات نامناسب با هم مثل فریاد آبی و شنبه سوراخ. باری بدترین و در عین حال رایجترین غلطها در زبان غلطهای معنائیست که دربارهٔ آن تحقیق زیادی هم نشده است.

علل غلط‌نگاری و سست‌نویسی و شرایط درست نویسی- غلط‌نگاری و سست‌نویسی علل فراوانی دارد که مهمترینشان عبارتند از:

۱ — تسلط نداشتن بر زبان که خود علل بسیاری دارد، ۲ — پیمودن راههای نادرست در زبان‌آموزی از قبیل اعتقاد به‌نوبازی یا غرب‌زدگی یا تقلید ازادبیات پیچیدهٔ نو درنثر رسمی یا عامیانه‌گرائی، ۳ —خستگی یا بیماری و عوامل نامناسب عاطفی و عجله کردن در سخن گفتن. ممکنست هر یک از عوامل یاد شده در عاملهای دیگر مؤثر باشند و یا امکان دارد غلط‌نگاری و سست نویسی حاصل دو یا چند عامل از عوامل فوق باشد.

عوامل پیش گفته خود زائیده عوامل دیگری هستند که میتوان آنها را به چهار دستهٔ عمده تقسیم کرد: ۱ —عوامل اجتماعی، ۲ —عوامل علمی و آموزشی، ۳ — عوامل زبانشناسی و ادبی، ٤ — عوامل ارثی و استعدادی.

اینک به‌شرح هر یک از عوامل یاد شده می‌پردازیم:

۱- پیمودن راههای نادرست در زبان‌آموزی- کسانی هستند که درست هدایت شده‌اند یا دست کم گمراه نگردیده‌اند و این کسان آنهائی هستند که به تمرین در خواندن و نوشتن زبان فصیح و رسمی امروز پرداخته‌اند و از تقلید کردن زبان کهن و گرایش به‌سوی زبان عامیانه و بدآموزیهای دستوری و مبهم‌نویسی و غلنبه‌نگاری و پیروی از تصنع و تکلف دوری جسته‌اند و ما پیش از این دربارهٔ زیانهای این نوع گمراهیها سخن گفتیم و نیازی به‌تکرار آن نیست.

۲- خستگی و بیماری- علاوه بر داشتن شرایطی که هر گوینده و نویسندهٔ خوبی دارد سخنور باید از لحاظ جسمی و روحی سالم باشد وگرنه کسی که خسته و بیمار باشد همچنین کسی که بواسطه علل روحی و عاطفی در سخن گفتن عجله کند یا دچار ناراحتی و شرمگینی و حجب و حیای افراطی باشد در گفتن یا نوشتن دچار

اشتباه میشود اگرچه چنین کسی باندازه کافی در زبان تمرین داشته باشدو درس خوانده باشد.

۳- تسلط نداشتن بر زبان- باری مهمترین عامل غلط‌نگاری و سست‌نویسی تسلط نداشتن بر گونه‌ای از زبانست که با آن سخن میگوئیم و می‌نویسیم یعنی برای تهرانی سخن گفتن به‌لهجه کرمانی یا مشهدی یا بروجردی دشوار است و با غلط‌توأمست و برای کسی که به‌زبان رسمی و نگارش آشنا نیست یا درس زیادی نخوانده است ارتکاب اشتباه در دستگاه دستوری و معنائی و املائی آن حتمیست و همچنین برای کسی که به‌زبان فارسی دری قدیم تسلط ندارد خطا در املاء و در معنی کردن عبارات قطعیست. بنابراین هر کس میخواهد به‌زبانی درست سخن بگوید و بنویسد باید در درجه اول از راه خواندن و نوشتن و سخن گفتن زیاد و در درجه دوم از طریق فرا گرفتن قواعد دستور و املاء و قوانین دیگر زبانشناسی و معارف زبان بر آن مسلط شود و چون زبان بخصوص زبان نوشتن دستگاه بسیار پیچیده و وسیعیست و قواعد آن نیز بطور کامل استخراج نشده است تسلط بر آن مستلزم صرف وقت و خواندن و نوشتن بسیار و داشتن استعداد است.

باری تسلط نداشتن بر زبان خود حاصل عواملیست از قبیل:

الف- نبودن در میان اهل زبان؛ **ب-** نداشتن تمرین کافی در گفتن و نوشتن و خواندن؛ **ج-** کمی استعداد؛ **د-** ندانستن قواعد زبان و زبان‌آموزی؛ **هـ-** پیمودن راههای غلط در زبان‌آموزی. اینک ما هر یک از این علل و اسباب را باز مینمائیم:

الف و ب- نبودن در بین اهل زبان و نداشتن تمرین کافی در گفتن و نوشتن و خواندن - تمرین فراوان و بودن در بین اهل زبان و زیاد خواندن و نوشتن و گفتن مهمترین عامل تسلط بر زبانست و خواندن قواعد در این امر اهمیت کمتری دارد. از این رو بیگانگان و کسانی که تمرین زیادی در زبان ندارند عبارات و کلمات غلط فراوان بکار می‌برند همچنین بیسوادان یا آنانکه سوادشان اندکست و یا آثار زبان رسمی را نمی‌خوانند، به‌آن زبان تسلط کافی نمی‌یابند و مرتکب اشتباه می‌شوند.

بسیار خواندن و بسیار نوشتن در صورتی موجب تسلط به‌زبانست که کار زبان‌آموز محدود به‌گونهٔ معینی از زبان باشد مثلا محدود به‌قسمتی از زبان رسمی و

پذیرفته امروز باشد وگرنه مطالعه و تمرین در گونه‌های متعدد زبان که هر یک خود دامنه وسیعی دارند بواسطه گسترش و پیچیدگی آن موجب تسلط بر هیچکدام از آن گونه‌ها نمی‌شود. مثلا اگر کسی بخواهد هم بر گونه‌های قدیمی و هم بر گونه‌های زبان پذیرفته امروز و هم بر گونه‌های ادبی معاصر تسلط یابد ممکن نیست. چگونه ممکنست کسی هم به سبک بیهقی و کلیله و تاریخ وصاف و سعدی و قائم‌مقام و صادق‌هدایت بنویسد و هم به‌شیوه روزنامه‌های امروز؟ بنابراین برای مسلط شدن اکثر مردم بر زبان تمرین در نوشتن و خواندن گونه عمومی زبان رسمی معاصر و فراگرفتن آن کافیست زیرا آموختن کامل این قسمت از زبان‌هم تا حدی که انسان بتواند به‌آن درست بگوید و بنویسد کار آسانی نیست و مستلزم سالها تمرین و ممارست است به‌این جهت یکنفر بهیچوجه مجالی برای تسلط بر تمام گونه‌ها و سبکهای ادبی و غیر ادبی گذشته و حال ندارد. انسان یا باید نویسنده و شاعر معاصر باشد و یا متخصص در تحلیل و نقد زبان و ادبیات قدیم و تازه بین متخصصین در زبان و ادبیات قدیم و امروز هم با کسی که به‌آن شیوه درست می‌نویسد تفاوت بسیار است. به‌عبارت دیگر متخصصین تاریخ بلعمی و بیهقی و کلیله هم نمی‌توانند طابق‌النعل بالنعل به‌شیوهٔ بلعمی و بیهقی و سعدی و قائم‌مقام بنویسند زیرا اینها خود یک شیوهٔ واحد نیستند که کسی بتواند نگارش آنها را یک‌جا تقلید کند و بیاموزد. زبان و ادبیات قدیم بر حسب زمان و مکان و سبک به گونه‌های متعددی تقسیم می‌شود که حتی تسلط بر یکی از آنها نیز عملی نیست، حتی انشاء یکی از آن شیوه‌ها را هم نمی‌توان تقلید کرد تا چه رسد به‌اینکه کسی بتواند همهٔ آن شیوه‌ها را یکبار بیاموزد.

بنابراین خواندن متون و ادبیات کهن برای مبتدی نه تنها موجب درست‌نویسی نمی‌شود بلکه سبب آشفتگی و انحراف از نثر رسمی و مقبول امروز است وگاهی باعث غلط نوشتن هم میگردد. زیرا موجب رواج لغات و ساختمانهای دستوری منسوخ قدیم در نثر امروز می‌شود و گفتیم استعمال عناصر منسوخ یاد شده در زبان امروز غلط است اگر چه گروهی آنها را عناصری اصیل و ادبی بشمار آورند. البته زشتی غلطهائی که ناشی از بکار بردن عناصر منسوخ قدیمند باندازه غلطهائی که حاصل کاربرد عناصر غیر مستعمل عامیانه‌اند نیست. امروز بسیارند شبه ادیبان فضل‌فروشی که دست به‌نبش‌قبر ادبی می‌زنند و تحت تأثیر آثار کهن لغات

و ساختمانهای دستوری منسوخ را بکارمی‌برند که سبب سستی نگارش آنان میشود. لغات و ساختمانهائی مانند **تدرب** به‌معنی ممارست، **که** به‌معنی بلکه یا زیرا، **چونانکه** و **چنان** به‌معنی مانند، **می‌توانست بود** به‌جای میتوانست باشد و **میخواست رفت** به‌معنی میخواست برود **اگرآمدی** به‌جای اگرمی‌آمد. اینان با استعمال اینگونه عناصر کهنه نثر آشفته و غلطی را به‌مردم عرضه میکنند و خود را مسخرهٔ خاص و عام می‌نمایند. غافل از آنکه با بکار بردن چند لغت و ساختمان دستوری کهن نمی‌توانند تظاهر به‌ادب‌دانی کنند و غافل از اینکه این چند لغت و ساختمان دستوری کهن که آنها بکار می‌برند در مقابل آنهمه لغات و ساختمانهای دستوری قدیم که کاربردشان را نمی‌دانند آنقدر اندك و ناچیز است که حکم قطره‌ای در برابر دریاست. معلوم نیست کسی که به‌سبك منتجب‌الدین جوینی و بهاءالدین بغدادی و نصرالله منشی تدرب را به‌جای ممارست و تجربه بکار می‌برد و ادای گذشتگان را در می‌آورد و کاریکاتور کم رنگ و گسسته‌ای از نثر آنها می کشد که نه نو است و نه کهنه چرا به‌جای کابوس نمی‌گوید **کرنجو** و چرا به‌جای گردشگاه **متنزه** نمی‌نویسد و چرا «**ازناگاه**» و «**کیاخن**» را بکار نمی‌برد تا مردم از رشحات قلم او بیشتر و بهتر مستفیض شوند؟ کسی که ساختمانهای دستوری «**می‌توانست رفت**» و «**میخواست نوشت**» را استعمال می کند چرا در بکار بردن بقیه ساختمانهای دستوری کهن امساك می‌نماید. بهتر است خجالت و رودربایستی را کنار بگذارد و «**بنرود**» و «**می‌برود**» و «**بنرفته است**» و «**بنرفته بود**» و «**کاشکی رفتمی**» و غیره را نیز بکار ببرد تا مردم بدانند با بیهقی و سعدی و مولوی تازه‌ای سروکار پیدا کرده‌اند با این تفاوت که آن بزرگمردان به‌زبان عصر خود می‌نوشتند اما اینان به‌زبان چند قرن پیش قلم میزنند و با تقلید زشت و ناقص از انشاء آن مردان بزرگ روح آنان را می‌آزارند که «ای دو صد لعنت بر این تقلید باد».

البته زبان ما دنبالهٔ زبان سعدی و حافظ است و مطالعه آثار قدیم اگر با شرایطی توأم باشد نوشته های ما را قوی و زیبا می کند اما چون این شرایط تعیین نشده است گاهی کار به‌تقلید افراطی میکشد و سبب استعمال بیجای لغات و تعبیرات دشوار و منسوخ قدیم در زبان امروز و بوجود آمدن غلط در آن میشود. ما باید حداکثر استفاده را از گنجینه لغات و ساختمانهای دستوری فردوسی و سعدی و حافظ بکنیم و اگر میتوانیم از آنان درس فصاحت و بلاغت بیاموزیم اما این به‌آن

معنی نیست که تحول زبان را ندیده بگیریم و تصویر شکسته و زشت و نارسائی از نوشته آنان بکشیم. این دلیل آن نیست که ما واژه‌ها و ساختمانهای دستوری منسوخ آنها را که در فراموشخانهٔ تاریخ زبان دفن گردیده است از نو زنده کنیم و موجب نارسائی و غرابت و پیچیدگی زبان امروز گردیم و سبب آزار چشم و مغز مردم شویم و عرض خود ببریم و زحمت ملت ایران را فراهم آوریم و مانند آن زاغ قصد کنیم سبک سعدی و بیهقی را تقلید نمائیم ولی نثر فصیح امروز را هم فرموش کنیم.

باری با آوردن چند لغت و ساختمان دستوری عصر سعدی کسی سعدی و مولوی و نصرالله منشی نمی‌شود. او تنها خود را در صف شبه ادیبان و تقلید گران بیمایه ادب قدیم قرار می‌دهد. در صف کسانی که میخواهند زبان و نثر درست صاحب‌ذوقان امروز را به‌دور افکنند و آن را تحقیر کنند ولی غافل از آنکه نثر معاصر با این ادا و اصولها از بین نمی‌رود و تنها نتیجه کار این ادیب نمایان فضل‌فروش اینست که مردم نوشته‌های خودشان را که متعلق به‌دوران امیر ماضی و اتابک ابوبکر سعد زنگیست نفهمند و آن را به‌دست فراموشی بسپارند. از این گروه بدتر آنهائی هستند که میخواهند عناصر مرده زبانهای پیش از اسلام را در فارسی امروز بکار برند و خود و مردم ایران را دست بیندازند.

بنابراین باید بدانیم که خواندن آثار ادبی کهن بیشتر برای حظ روحی و برای آشنائی با تاریخ اندیشه و ادب این سرزمین است نه برای اینکه ما سبک نگارش قدیم را در نوشته‌های امروز به‌همان شیوه کهنه تقلید کنیم. البته اگر هنری داشته باشیم میتوانیم از لغات غیر منسوخ و ضرب‌المثلها و ابیات و عناصر ادبی قابل فهم گذشته بهره برگیریم و نوشته خود را بیارائیم اما این کار نباید به‌افراط بکشد و موجب گردد که ما به‌سبک رضاقلی خان هدایت و قائم‌مقام قلم بزنیم زیرا خط سیر نثر امروز بوسیله دهخدا و فروغی و هدایت و مینوی و نفیسی و خانلری و امیر حسین آریان پور تعیین شده است و بهتر است آثار اینان را سرمشق قرار دهیم، نه‌نوشته کهنه وغیررایج گذشتگان را. گفتیم با شرایطی میتوان از مطالعه آثار فصیح و زیبای نظم و نثر قدیم برای تقویت نثر امروز بهره گرفت. یکی از این شرایط آن است که ما ابتدا به‌حقانیت و زیبائی و باروری نثر رسمی امروز اعتقاد داشته باشیم و آن را خوب بیاموزیم.

البته پس از تسلط بر زبان رسمی و مقبول امروز مطالعه شعر و ادبیات قدیم ضرری ندارد بلکه موجب مایه‌وری و خوبی آن میشود اما این عمل نیز کار همه نیست و استعداد و ذوق و حوصله و دقت بسیار میخواهد.

ج- کمی استعداد- استعداد مردم در امور مختلف مانند قد، وزن، هوش، قدرت بدنی، هنرآفرینی متفاوتست بنابراین توانائی و امکانات افراد در زبان‌آموزی هم، تفاوت دارد کسانی که با هوش‌ترند زودتر درست گفتن و صحیح نوشتن را می‌آموزند. اینان زودتر خطاهای املائی و نگارشی و دستوری خود را تصحیح می‌کنند. این کسان برای تسلط بر زبان به‌صرف وقت و نیروی کمتری نیاز دارند و اگر بخواهند در رشته نویسندگی و شیوانویسی کار کنند زودتر به‌نتیجه میرسند. اصولا یکی از شرایط شیوانگاری و فصاحت هوش و استعداد است زیرا یکی ازاجزاء و جلوه‌های هوش استعدادی است به‌نام **استعداد تقریری**. کسی که هوش کم یا متوسطی دارد استعداد تقریری او هم که جزئی از هوش اوست کم یا متوسطست و زبان را دیرتر و کمتر فراخواهد گرفت. چنین کسی ممکن است خواندن و نوشتن را در حدود حوائج روزانه خود بیاموزد اما هیچگاه نویسنده برجسته و زیبانویس و خوش‌قلمی نخواهد شد و اصولا توقع از همه مردم که به‌چنین پایگاهی از ادب برسند بیمورد و بیجاست.

باری یکی از علل گله ادیبان و معلمان از شاگردان و از مردم دیگر آنست که توقعشان زیاد است. آنها دلشان میخواهد که هر کس به‌دبستان رفت پس از چند سالی فارسی خواندن مثل سعدی و قائم‌مقام چیز بنویسد و این آرزوی خوبیست اما منطبق با واقعیت نیست زیرا ما در تمام تاریخ ادبیات خود یک سعدی و یک قائم‌مقام داشته‌ایم حالا چطور توقع داریم که همه اطفال دبستانی و دبیرستانی ما سعدی یا قائم‌مقام یا دهخدا شوند. بنابراین باید توقع خود را دربارهٔ فارسی‌دانی مردم کم کنیم.

علاوه‌بر استعداد عمومی که آن را هوش می‌نامند خوب و درست نوشتن و زودآموزی زبان مستلزم استعداد خاص دیگریست که شاید بتوان آن را استعداد ادبی نامید که این استعداد ادبی خود اقسامی دارد: استعداد شاعری، استعداد داستان‌نویسی، استعداد فصیح‌نویسی که لازم نیست این هرسه ملازم یکدیگر باشند یعنی هر کس شاعر خوبی بود دلیل این نیست که شیوانویس هم باشد و

نثر خوبی هم داشته باشد ولی البته بعضی‌ها مانند سعدی و هوگو و برخی دیگر از شاعران چنینند و از این قاعده مستثنی هستند. وانگهی استعداد در شعر نو و رمان نو و آثار سوررئالیستی که بر ابهام و تداعی آزاد و حالات روانی خاص قرار دارد و شاعر و نویسنده آن باید دارای خصوصیات روحی ویژه‌ای نیز باشد با استعداد شیوانویسی تفاوت دارد.

گاهی حساسیت را نیز باید یکی از عناصر شاعری و نویسندگی بشمار آورد حساسیت که طبق تحقیقات روانشناسی از امور ارثی است استعدادیست که سبب میشود فرد زود خوشحال یا ناراحت شود و به‌اصطلاح عوام به‌غوره‌ای ترش و به کشمشی شیرین باشد بسیاری از دانش‌آموزانی که دارای انشاء خوب هستند جزء این دسته‌اند.

درست و خوب و واضح سخن‌گفتن بیشتر منوط به‌داشتن استعداد خاصی است که همه از آن برخوردار نیستند چه‌بسا کسانی که دارای تحصیلات عالی در زبان و ادبیاتند اما از بیان واضح مطالب عادی خود عاجزند. بنابراین هر کس هنگام سخن گفتن مرتکب اشتباه می‌شود یا پیچیده و نامفهوم حرف می‌زند نمی‌توان او را بیسواد نامید زیرا این امر ناشی از ضعف استعداد سخن گفتن است و همچنین به‌بچه‌ای که استعداد سخن‌گفتنش قوی نیست نباید سرکوفت زد و نباید او را ملامت و سرزنش کرد زیرا تقصیری ندارد و قادر نیست که عیب خود را برطرف سازد. البته در سخن‌گفتن بیماری و عوامل‌عاطفی از قبیل کمروئی و ترس نیز مؤثر است و نداشتن عادات لازم در فن سخنوری نیز در غلط و نارسا سخن گفتن تأثیر دارد.

د- عدم تسلط بر قواعد زبان- دانستن دستور و قواعد زبان عامل اصلی زبان آموزی و تسلط بر زبان نیست اما در تقویت زبان و کاهش اشتباهات انسان مؤثر است هر قاعده‌ای که دربارهٔ زبان و ادبیات آموخته شود برای تسلط بر زبان مهمست اما مهمترین این قواعد برای فارسی نوشتار به‌ترتیب اهمیت عبارتند از:

۱ — قواعد رسم‌الخط و واجشناسی و اصول صرف عربی که برای املاءمفیدند و در معنی کردن کلمات عربی و تلفظ درست آنها مؤثرند.

۲ — صرف فارسی و مبحث معنی‌شناسی و مجاز و تغییر معنی برای تقویت خواندن و فهمیدن و فهماندن.

۳ —اصولی از زبانشناسی مانند پدیده اقتباس، صرفه‌جوئی در زبان، برخورد زبانها با هم، زبان‌های جهان و تقسیم‌بندی‌آنها، ساختمان دستوری زبان بطور کلی، طریق کارکرد زبان، قواعد نحو، منطق، معانی و بیان، لغت‌شناسی و قوانین آموزش زبان.

چنانکه می‌بینیم برای تقویت درست‌نویسی و شیوانگاری نه‌تنها قواعد دستور زبان کافی نیست بلکه علوم و معارفی مانند معنی‌شناسی، صرف عربی، قواعدرسم‌الخط، برخورد زبانها با یکدیگر و پدیده قرض اهمیتشان به‌مراتب از دستور بیشتر است و اینکه گذشتگان قواعد درست‌نویسی را منحصر به‌قواعد دستوری می‌دانستند راه صواب نمی‌پیمودند و ما امروز مانند گذشته گرایان نباید دربارهٔ اهمیت دستور زبان مبالغه کنیم بلکه برای این منظور باید از معارف دیگر زبان مدد گیریم (به مقالهٔ «رابطهٔ علوم و معارف زبان با زبان‌آموزی» در مجله گوهر شماره ۱۰ و ۱۱ و ۱۲، سال ۱۳۵۶ نگاه کنید.

بیشک کسی که بخواهد زبان را از راه دستور زبان بیاموزد آن هم از راه دستورهای غلط و نارسائی که ما داریم اشتباه میکند باید در فراگرفتن قواعددستوری و زبانشناسی الاهم‌فالاهم و اولویتها را درنظر گرفت مثلا باید برای مبحث‌ترکیب و اشتقاق ومطابقه مسندالیه و فعل و جمله‌های مرکب اهمیت بیشتری قائل شد. باید همه مطالب دستوری را ازنظر اهمیت با یک چوب نزد.

اشتباهات درس خواندگان در زبان بیشتر در دستگاه واژگان و املاء است وگرنه این گروه در تلفظ و ساختمان دستوری کمتر راه خطا می‌پویند زیرا معیار درستی و نادرستی در تلفظ و دستور چیزی جز استعمال این گروه نیست.

درقواعد دستوری و تلفظ، بیگانگان، کودکان، خستگان بیشتر اشتباه‌می‌کنند و همچنین‌اند کسانی که به‌بیماری تلفظی یا زبانی دچارند و آنهائی که در سخن گفتن عجله‌می‌کنند. البته این‌گروهها به‌همین‌سبب از مستثنیات بشمار می‌روند. از این‌رو علاوه برداشتن شرایطی که هر معلم و نویسنده خوب دارد انسان باید از لحاظ جسمی و روحی سالم باشد تا درست بگوید و بنویسد.

ضمناً اشتباه در تلفظ و قواعد دستوری برای اهل زبان بشرط آنکه خسته یا بیمار نباشند کمتر و برای بیگانگان وکودکان بیشتر است. اهل زبان برای زبان‌آموزی نباید کار خود را از دستور و قواعد آغاز کنند. اینان در مسائل املائی

و لغوی بیشتر دچار خطا میشوند تا در مسائل دستوری درحالی که بیگانگان و کودکان در هر دو مورد اشتباه می‌کنند بنابراین برای زبان‌آموزی هم باید به‌فرا-گرفتن دستور و قواعد زبان بپردازند و هم به‌تمرین درباره واژگان و مسائل دیگر آن.

به‌این‌سبب آنکس در خواندن و نوشتن و گفتن کمتر دچار اشتباه می‌شود که دارای این شرایط باشد:

۱ — راههای درستی در زبان آموزی پیموده باشد، ۲ — خسته و بیمار و دستخوش اختلالات عاطفی نباشد، ۳ — بر زبان مسلط باشد وکسی بر زبان تسلط می‌یابد که:

الف- دارای تمرین در فارسی رسمی معاصر بسیار باشد و تحت تأثیر زبان عامیانه و آثار منسوخ قدیم قرار نگیرد. **ب-** دارای استعداد کافی باشد. **ج-** قواعد زبان و ادبیات را بداند و از آنها در درست‌نویسی و درست‌گوئی یاری جوید.

علل بنیادی غلط‌نگاری و سست‌نویسی- عوامل غلط‌نگاری و سست‌نویسی را در حدود توانائی خود شرح دادیم و ضمناً گفتیم که علل یاد شده تحت تأثیر عوامل مهمتری بوجود می‌آیند که عبارتند از: ۱ — عوامل اجتماعی و اقتصادی، ۲ — عوامل علمی و آموزشی، ۳ — عوامل زبانی و زبانشناسی، ٤ — عوامل ارثی و سرشتی.

۱- عوامل اجتماعی نارسانویسی و غلط‌نگاری- مهمترین علل ایجاد نقص و نارسائی در زبان فارسی جنبهٔ اجتماعی دارد و عوامل اجتماعی خود عبارتند از: ۱ — عقب‌ماندگی اقتصادی و علمی، ۲ — ضعف مدیریت پژوهشی، ۳ — بی‌رونقی بازار دانش و ادب، ٤ — مدرک‌گرائی و دانش‌گریزی، ٥ — افزایش شماره شاگردان مدارس، ٦ — توسعه و رشد سریع علوم و فنون و بی‌توجهی به‌زبان و ادبیات، ۷ — پیشرفت و تحول سریع پژوهشهای مربوط به‌زبان، ۸ — تأثیر زبانهای فرنگی در زبان فارسی و کم‌بودن ترجمه‌گر خوب، ۹ — ساده‌گرفتن مسائل فوق، ۱۰ — توسعهٔ وسائل ارتباط جمعی و پخش صورتهای غلط و سست زبان به‌مقیاس وسیع در میان مردم.

۲- عوامل‌علمی وآموزشی ضعف‌فارسی مردم عبارتند از: ۱ —نارسائی تحقیقات مربوط به‌زبان وادبیات فارسی، ۲ — کمبود معلم‌خوب فارسی، ۳ —نارسائی کلاسهای

تربیت معلم کشور، ٤ —نقص وسائل تعلیم، ٥ — کمی کتاب خوب درسی، ٦ —نبودن کتابخانهٔ کافی، ۷ — شیوا نبودن نثر کتابهای درسی، ۸ — نبودن برنامه و هدف روشن برای فارسی‌آموزی، ۹ — نبودن همکاری بین معلم فارسی و معلمان دیگر، ۱۰ — نبودن وحدت‌نظر و روش واحد بین دستگاه‌های آموزشی و اهل ادب، ۱۱ — نبودن مراکز نیرومند زبان فارسی برای نظارت بر کتابهای درسی و وسائل ارتباط جمعی.

ما از این میان به‌ذکر چند عامل از عوامل یادشده اکتفا می‌کنیم:

۱ـ واپس‌ماندگی علمی و پژوهشی. ما تحت تأثیر عوامل اجتماعی و اقتصادی و تاریخی دچار واپس‌ماندگی علمی و پژوهشی گردیده‌ایم که باید آن را جبران نمائیم و این عقب‌ماندگی پژوهشی دامنگیر زبان و ادبیات فارسی هم شده است در نتیجهٔ نقص تحقیقات بخصوص دربارهٔ شیوهٔ نگارش که مهمترین شعبهٔ آنست فارسی درست تعلیم نمی‌شود و نارسائی و غلط در نوشتهٔ شاگردان پیدا میشود و رواج می‌یابد. از این بدتر آنکه پژوهشهای ناقص و ضد علمی و غلط بوسیلهٔ کتابهای درسی و وسایل ارتباط جمعی به‌مقیاس وسیعی بین خلق‌الله پخش می‌شود که به‌بعضی از آنها اشاره کردیم مثلاً گروهی لغات فرنگی را اشاعه میدهند، برخی به‌آفت عربی‌زدگی دچار شده‌اند، دستهٔ دیگر در صدد بدور ریختن لغات عربی زیبا و ریشه‌دار در زبان ما هستند و همهٔ این شیوه‌های افراطی موجب شیوع غلط‌نگاری و سست‌نویسی و سبب خراب شدن زبان فارسی یعنی مهمترین وسیلهٔ وحدت و هویت ملی ماست.

۲ـ نارسائی تحقیقات مربوط به‌زبان فارسی. تدریس صحیح فارسی درمدارس مستلزم دو نوع تحقیق است که هیچیک درست و کامل صورت نگرفته است و هر دو کار در مراحل ابتدائی خود باقی مانده است. یکی پژوهش و تحقیق محض دربارهٔ زبان و ادب فارسی است بدون توجه به‌جنبهٔ تعلیمی آن، دیگر پژوهش دربارهٔ طرز تدریس و تعلیم آنست در مراحل مختلف آموزشگاهی. تحقیق نوع اول شامل پژوهشهائیست توانفرسا دربارهٔ دستور، رسم‌الخط، لغت و واژگان، سبک‌شناسی، نقد ادبی، تاریخ ادبیات، تصحیح متون و غیره که نوشتن فهرست آنها خود مستلزم تدوین رساله‌ای جداگانه است و در این میان فقط برای لغت و تصحیح متون و دستور و تاریخ ادبیات مختصر کاری آن هم بشکل خام و ناپخته صورت

گرفته است وگرنه کوششهای ما در زمینهٔ سبک‌شناسی و نقد ادبی نزدیک به‌صفر است. حتی ما یک رسم‌الخط دقیقی که بر اساس اصول زبانشناسی و علمی نوشته شده باشد برای مردم این مملکت تهیه نکرده‌ایم که اینچنین در نوشتن کلمات سرگردان نباشند.

در پژوهشهای مربوط به‌تعلیم زبان و ادبیات فارسی از پژوهشهای ادبی و زبانشناسی محض هم عقب‌تریم و در این رشته اصلا متخصص واقعی نداریم نه برای دانشگاه و نه برای متوسطه و نه برای ابتدائی. وانگهی پژوهشهای آموزشی و تربیتی دربارهٔ زبان و ادبیات فارسی تابع پژوهشهای محض در این زمینه است. زیرا وقتی ما هنوز رسم‌الخط و دستور و کتاب لغت دقیق و درستی نداریم و وقتی هنوز به‌زبان رسمی و نمونه‌ای که باید سرمشق شاگرد در نوشتن مقاله و رساله باشد دست نیافته‌ایم و به‌جای آنها مطالبی آشفته آنهم با زبانی درهم و برهم به‌مردم عرضه می‌کنیم چگونه می‌خواهیم شاگرد با بیانی پاکیزه و روشن مقصود خویش را ادا کند و مطالب خود را بنویسد. نتیجه آن همانست که می‌بینیم. مثلا ما گاهی موضوعاتی به‌شاگردان تعلیم داده‌ایم که پس از مدتی نادرست بودنشان آشکار شده است. فی‌المثل به‌آنها آموخته‌ایم که فعل جمع برای فاعل جمع غیر جاندار مناسب نیست (من باب مثال گفته‌ایم: جملهٔ «**لباسها پاره شدند**» درست نیست)، به‌آنها یاد داده‌ایم که استعمال فعل وصفی با واو غلطست (مثلا «**من به‌خانه رفته و غذا می‌خورم**» درست نیست)، به‌شاگردان و مردم دیگر گفته‌ایم «**نظریات**» غلط و «**نظرات**» درست است، به‌زور به‌مغز آنها فرو کرده‌ایم که **مهربان**، **روزگار** و **یادگار** با حرکت حرف سوم غلطست و این کلمات را باید بسکون سومین **حرف** خواند و عجیب اینجاست که این غلطهای ضد علمی و ضد دستوری را به‌نام دستور زبان به‌خورد مردم این مملکت داده‌ایم. آن هم دستور زبانی که قسمت عمدهٔ آن نوشته نشده و بسیاری از آنچه نوشته شده است دقیق و علمی نیست و آنچه بنام دستور عرضه کرده‌ایم مجموعه قواعدیست که بسیاری از آنها نادرست است و فقط در ذهن بعضی از دستورنویسان وجود دارد نه در زبان واقعی مردم و نویسندگان.

باری فقط نوشتن نام پژوهشها و تحقیقاتی که باید در زمینهٔ جنبه‌های نظری و عملی تعلیم زبان و ادبیات صورت گیرد خود، دهها صفحه کاغذ را پر میکند تا چه رسد به‌اصل پژوهشها که مستلزم نوشتن هزاران صفحه مطلب و دادن صدها

صفحه آمار و ارقام و رساله و کتابست.

یکی از مهمترین کارهای تعلیم زبان فارسی که باید برای آن حق تقدم قائل شد پژوهش دربارهٔ تعلیم انشاء و مقاله‌نگاری و گزارش‌نویسی است که امروز مهمترین مسأله زبان فارسی برای معلم و شاگرد و محقق است و متأسفانه دربارهٔ آن و اهمیت آن از همه کمتر بحث شده است.

از جمله کسی درست نمی‌داند که چه اطلاعات نظرئی برای آموزش نگارش لازم است و کدام تمرینهای عملی برای ایجاد عادت و مهارت در نوشتن ضرورت دارد. اگر در این باره چیزی هم نوشته شده است بسیار نارسا و ضعیفست. یکی از تحقیقاتی که در این زمینه باید بعمل آید انتخاب قسمتهائی از دستور و زبانشناسی است که میتواند انشاء و نگارش را تقویت کند.

۳ـ نبودن‌کتاب خوب ـ دانشمندان تعلیم و تربیت کتاب را **معلم ثانوی** نامیده‌اند. این عامل مؤثر آموزشی در آنجا که مردم با کمبود معلم ورزیده و نیروی انسانی ماهر روبرو هستند اهمیت حیاتی دارد. **زیرا کتاب خوب علاوه بر آنکه معلم شاگرد است معلم معلم نیز بشمار می‌رود.**

کتاب اگر براساس اصول علمی صحیحی نوشته شده باشد میتواند بسیاری از نقایص را جبران نماید و بسیاری از خلاءها را پر کند و ما که به‌اندازهٔ کافی معلم فارسی خوب نداریم باید لااقل کتابهای فارسی خوب و مرغوبی داشته باشیم.

در نوشتن کتابهای درسی خوب همانطور که اشاره کردیم باید برای کتابهای تعلیم انشاء و مقاله‌نگاری و گزارش‌نویسی و نوشتن رساله که امروز مهمترین مسأله زبان فارسی برای شاگرد است حق تقدم قائل شویم و این کاریست که در سطح دانشگاه هم باید صورت گیرد در حالی که تاکنون ما چنین کتابهائی ننوشته‌ایم یا اگر نوشته‌ایم کافی و وافی نبوده است اگر چه بعضی از کتابهای فارسی بهتر از سابق شده‌اند ولی روی هم رفته از این لحاظ بسیار ضعیفیم.

نکتهٔ دیگر اینکه علاوه برمتنهای اصلی درسی که در کلاس تدریس می‌گردد باید کتابهائی با مطالب بسیار متنوع و جالب نوشته شود و در جنب کتابهای اصلی درسی تدریس گردد و از آن امتحان هم بعمل آید. اینگونه کتابها باید در خانه بوسیلهٔ دانش‌آموز خوانده‌شود و فقط معلم در کلاس به‌اختصار باید طرزمطالعهٔ آنها را به‌شاگرد بیاموزد و او را در این زمینه راهنمائی کند. چنین کتابهائی باید

دارای نثری ساده و فصیح باشد و مطالب آنها باید بیشتر دربارهٔ علوم و فنون جدید و معارف و فرهنگ ایران و جهان باشد و بهتر است در آنها بیشتر به‌تاریخ و فلسفه و ادبیات و فرهنگ و هنر و به‌علوم انسانی یعنی جامعه‌شناسی و روانشناسی و زبان‌شناسی پرداخت و نیز شایسته است که سرگذشت نوابغ و هنرسندان و فرهنگ‌آفرینان بزرگ ایران و جهان نیز در آنها گنجانیده شود. تا سطح اطلاعات و دانش شاگرد را در زمینه‌های مختلف بالا برد و آنچه محصل نمی‌تواند در کتابهای اصلی درسی بیابد در این کتابها پیدا کند.

این گونه کتابها فوائد بسیار دارد به‌این شرح:

۱ــ شاگرد با میل آنها را میخواند و از این راه سطح اطلاعات و دانش خود را در زمینه‌های مختلف بالا می‌برد.

۲ــ آنچه محصل نمی‌تواند در کتابهای اصلی درسی بیابد در این کتابها پیدا می کند.

۳ــ بالاتر از همه اینکه این کتابها سرمشقی هستند برای نوشتن و سخن گفتن شاگرد زیرا یکی از شرایط مهم ایجاد ملکه و عادت نوشتن، زیاد خواندن نثرهای فصیح و صحیح است و برای این منظور کتابهای اصلی درسی بهیچوجه کافی نیست زیرا مقدار نثر آنها ناچیزتر از آنست که در محصل عادت و مهارت خواندن و نوشتن ایجاد کند.

بنظر نگارنده یکی از علل ضعف انشاء دانش‌آموزان و دانش‌جویان مطالعه نکردن نوشته‌های زیاد و اکتفا کردن آنهاست به کتابهای درسی موجود که بهیچوجه برای برآوردن این مقصود کافی نیست.

برای دانشجویان دانشگاه نیز باید چنین کتابهائی در سطح بالاتر تهیه کرد. فکرمیکنم برای دانش‌آموز دبیرستان هرسال مطالعه ۱۰۰۰ صفحه و برای‌دانشجوی دانشگاه و مدارس عالی هر نیمسال خواندن ۲۰۰۰ صفحه از اینگونه آثار لازمست و اکتفا کردن به‌تدریس چند صفحه نظم و نثر معاصر یا قدیم در کلاسهای دانشگاه تأثیر چندانی در تقویت فارسی و درست‌نویسی شاگردان ندارد چه‌این مقدار نوشته نه‌فارسی قدیم را می‌آموزد نه‌فارسی جدید را. آری در دانشگاه باید دانشجو هزاران صفحه از آثار خوب و جذاب نثر معاصر را بخواند و قسمتی از آنها را خلاصه کند تا کارنگارش او بجائی برسد.

کتابهای درسی فارسی دبستانها و دبیرستانها باید بوسیلهٔ بهترین متخصصان مملکت نوشته شود نه‌اینکه مثل امروز این کار حیاتی به‌عهدهٔ کارمندان اداره کتابهای درسی وزارت آموزش و مدعیان فارسی‌دانی و دستورنویسی گذاشته شود. نتیجه نوشتن کتابهای دستور و فارسی بوسیلهٔ کسانی که شایستگی کافی ندارند و فقط بر اثر دوستی و آشنائی با مسئولان اداری به‌این کار گمارده شده‌اند اینست که این کتابها مانند آنچه می‌بینیم سطحی و غیرعلمی و پرغلط از آب درمی‌آیند و عمر فرزندان این کشور بیش از پیش تباه می‌گردد.

۴ـ شیوا نبودن نثر کتابهای درسی. یکی‌ازعوامل‌مهم بوجودآمدن عادت و ملکه درست نوشتن درشاگرد، خواندن نوشته‌های مختلف از قبیل روزنامه و مجله و کتابست بنابراین کتابهای درسی دانش‌آموزان اعم از کتابهای فارسی و کتب‌علوم و تاریخ و جغرافیا باید دارای نثری شیوا و فصیح باشد تا سرمشق و آموزگار خوبی برای زبان فارسی و انشاء فارسی دانش‌آموزان گردد. در حالی که کتابهای درسی موجود همیشه از انشاء صحیح و فصیح برخوردار نیستند. بنابراین عده‌ای از نثرـ نویسان خوب و تعلیم دیده باید مأمور همکاری با نویسندگان کتابهای درسی‌گردند و نوشته کتابهای یاد شده را رسا و شیوا سازند. این کسان بهتر است از بین روزنامه‌ـ نویسان خوب و دبیران و استادان خوش قریحه و اهل قلم انتخاب و تربیت شوند و اینهمه جوانانی که استعدادشان در مجلات هفتگی تلف می‌شود اگر پرورش یابند ممکنست نثرنویس خوش قریحه‌ای از آب درآیند و بتوانندبه پیشبرد زبان و ادب فارسی و به‌تعلیم صحیح آن خدمت کنند

اصولا تربیت عده‌ای شیوانویس و خوش قلم از بین طبقات مختلف جامعه بمنظور نوشتن کتابهای درسی و بمنظور ترجمه و نگارش علوم و معارف بشری به زبان ساده برای کودکان و جوانان یکی از کارهای کم‌خرج و مفید به‌حال زبان فارسی است.

البته گامهای مختصری در این راه برداشته شده است اما باید دانست که این فنی است که مستلزم داشتن تخصص و قریحه خاص است و هر لیسانسیه و دکتر ادبیاتی نمی‌تواند از عهدهٔ انجام آن برآید و این پیشنهاد نباید باعث شود که مدعیان نویسندگی و ادبیات‌دانی و زبانشناسی داوطلب اجرای آن گردند و ناشی‌گری و نوشته‌های ناساز و نارسای آنها ضربهٔ تازه‌ای به‌زبان و ادبیات ما وارد

کند. شک نیست که نابسامانی کتابهای درسی دانشگاهی نیز در تنزل نگارش و فارسی دانشجویان تأثیر بسزائی دارد. بنابراین اهتمام در زیبائی و شیوا کردن نثر کتابهای درسی دانشگاه نیز در بهبود فارسی دانشجویان مؤثر است. اینگونه کتابها و نوشته‌ها باید دارای این ویژگیها و خصوصیات باشند:

۱— نثرشان ساده و شیوا باشد.

۲— مطالب آن جذاب و گیرا باشد.

۳— بیشتر از مطالبی باشد که با زندگی شاگرد مربوط است.

۵- نبودن مرکز نیرومندی برای نظارت بر برنامه‌های فارسی مدارس و وسایل ارتباط جمعی - کتابهای درسی، روزنامه‌های پرانتشار، رادیو و تلویزیون، مراکز حساسی هستند که بیش از هر عاملی در ترویج و بهبود زبان و ادبیات فارسی مؤثرند. تأثیر اینها به‌مراتب بیش از مجلات و کتابهای مهم ولی اندک شماره است. بنابراین برای اصلاح و تهذیب زبان فارسی قویترین و دانشمندترین ادیبان، زبانشناسان، ترجمه‌گران، شاعران و پژوهشگران زبان و ادبیات باید بر فارسی این دستگاههای عظیم نظارت داشته باشند تا مانع رواج نقص و نارسائی زبان ملی ما گردند در حالی که اغلب چنین نیست و این مراکز بوسیلهٔ فارسی‌دانان درجهٔ دوم و سوم و چهارم اداره میشوند و در نتیجه خلل و فساد بسیار تولید و پخش میشود مانند رسم‌الخط نامناسب که در کتابهای درسی رایج شده است و همچنین مثل غلطهای بسیار و آثار ناسالمی که از این دستگاهها در میان مردم رواج یافته است که به‌بعضی از آنها اشاره کردیم.

پس نظارت برفارسی این‌مراکز بوسیلهٔ نیرومندترین دانشگاهیان‌وپژوهشگران یکی از راههای جلوگیری از غلط‌نگاری و سست‌نویسی و مشکلات دیگر زبان فارسیست.

برای آگاهی از عوامل دیگر اجتماعی و علمی و آموزشی و زبانی غلط‌نویسی به‌مقالهٔ نگارنده تحت عنوان **«مشکلات آموزش فارسی در دانشگاهها و مدارس دیگر»** در مجله دانشکده شمارهٔ دوم و سوم و به‌عنوان زیر نگاه کنید.

عیبهای سخن فصیح[1] - عیبهای سخن فصیح عبارتند از:

۱- ناخوش‌آهنگی کلمات وعبارات، ۲- سستی و ابتذال، ۳- یکنواختی، ٤-

۱. دراین بخش ازکتاب صناعات ادبی استاد همائی بهره بسیارگرفته شده است.

تکرار نامناسب، ۵- پیچیدگی و تعقید لفظی و معنوی، ۶- ایجاز مخل، ۷- پرگوئی و اطناب، ۸- غرابت و نامأنوسی، ۹- نارسائی بیان شامل نارسائی‌لغوی و دستوری و معنائی، ۱۰- لفاظی و تکلف، ۱۱- پراکنده‌گوئی و بی‌نظمی در گفتار.

به‌برخی از این موارد پیش از این اشاره کردیم ولی اکنون با نظم و دقت بیشتری به‌آن می‌پردازیم. عیوب فصاحت در معانی و بیان سنتی چنین برشمرده شده است:

الف- مخالفت قیاس صرفی و لغوی یعنی غلط بودن ساختمان کلمه از نظر دستوری یا لغوی که‌آن را میتوان **غلط صرفی یا لغوی** نامید.

ب-ضعف تألیف (سست‌پیوندی) یا مخالفت قیاس نحوی یعنی مغایرت کلام با قواعد نحوی زبان که آن را میتوان **غلط نحوی** گفت:

غلط صرفی ولغوی و نحوی را مجموعاً میتوان **نارسائی دستوری و لغوی** نامید.

ج- عیوبی که مغایر روانی و شیوائی و سلاست است عبارتند از: غرابت، تعقید، تنافر، تتابع اضافات، کثرت تکرار. اینک شرح هریک از آنها:

اول - غرابت یا (نا آشنائی) یا نامأنوسی- یعنی آنکه کلمه‌ای نأمانوس یادور از ذهن یا سنگین یا بدآهنگ باشد در آن صورت آن را غریب و وحشی می‌نامند مانند: هنیز (هنوز) و کرنجو (بختک).

دوم - تعقید (پیچیدگی و دشواری) - تعقید عبارتست از پیچیدگی ودشواری معنی جمله و خود بردو قسم است: **تعقید لفظی** که ناشی از تقدیم و تأخیر اجزاء جمله است مانند:

من‌آن سپهر که دایم‌چنانکه مهربه‌ماه		به مهر نور دهد نیر منور من
(منسوب به‌غالب دهلوی)

یعنی من آن سپهرم که ستاره پرفروغ من به‌آفتاب نور می‌دهد همانطورکه خورشید به‌ماه نور می‌بخشد.

تعقید معنوی - یعنی سخنی که براثر کاربرد مجازات و استعارات و کنایات و خیالپردازیها دور از ذهن و نامفهوم و دشوار شده باشد مانند بسیاری از اشعار خاقانی و نظامی و شاعران سبک هندی و مثل بسیاری از شعرهای مبهم‌آزاد: مثال:

طبال نفیر آهنین کوس		رهبان کلیسای‌افسوس (نظامی)

سوم - تنافر (رسندگی و ناسازگاری) یا **ستیزآوائی** - تنافر آنست که بین حروف

و کلمات یا جمله های متوالی تناسب و هم‌آهنگی نباشد. چنین کلماتی را متنافر و عکس آن راملایم ومتلایم یعنی سازگار نامند. تنافربردو قسم است لفظی ومعنوی:

تنافر لفظی نیز خود بردو نوع است یکی تنافر حروف و دیگر تنافر کلمات.

تنافر حروف آنست که تلفظ کلمه ثقیل و مشکل باشد که میتوان چنین واژه‌ای را «گران آهنگ» نامید مانند عهخع (اشترخار) که چون از حروف حلقی ساخته شده است تلفظش دشوار است و از آن قبیل است توالی چهار ساکن در عبارت «پنهانست» که به‌ضرورت شعر آمده است:

دو دهان داریم گویا همچو نی   یک دهان پنهانست در لبهای وی

(مولوی)

تنافر کلمات آنست که الفاظ جمله هیچیک به‌تنهائی ستیزآوائی نداشته‌باشند اما پی هم آوردنشان بر زبان ستیز صوتی ایجاد کند، مانند جمله «خواجه توچه تجارت کنی» که چند بار گفتن آن یا دشوار است یا غیر ممکن.

تنافر معنوی ـ علاوه برتنافر حروف و تنافر کلمات تنافر معنوی یا ستیز معنائی هم داریم که عبارتست از ناسازگاری معنوی بین چند جمله یا بین دو مصراع از یک بیت. مثال:

خانه ملک و دین شود آباد   باده پیش آر هرچه باداباد

چهارم-تتابع اضافات ـ یعنی پشت سرهم آمدن مضاف‌الیه ها مانند قابل‌عرض جناب مستطاب کامیاب یا:

اثر وصف غم عشق خطت   ندهد خط کسی جز به‌ضلال

(لطف‌الله نیشابوری)

بدترین انواع تتابع اضافات آنهائی هستند که از پی‌آوری اضافات تشبیهی و استعاری و اقترانی بوجود می‌آیند. مانند اضافات پشت‌سرهمی که درآثار نثر فنی دیده می‌شود. آثاری از قبیل عتبة‌الکتبه و تاریخ جهانگشا و تاریخ وصاف و دره نادره. بیشک یکی از عوامل پیچیدگی نثر این کتابها همین تتابع اضافات تشبیهی و استعاری آنهاست. مقدمه بسیاری از کتابهای قدیم نیز پراست از این نوع اضافه ها.

اما برخلاف نظر استاد همائی تتابع صفتهای کسره‌دار سبب تعقید نمی‌شود. مثلا عبارت «کتاب سفید مفید زیبا» بهیچوجه پیچیده نیست بلکه دارای صنعت

پی‌آوری و تنسیق صفات نیز هست همانطور که این بیت معروف سعدی هم پیچیده نیست:

خداوند بخشنده دستگیر — کریم خطابخش پوزش پذیر

در عباراتی که مضاف هم دارای صفات است و هم دارای مضاف‌الیه‌های مکرر، صفتها را نباید جزء زنجیره تتابع اضافات آورد مثلا در بیت:

خواب نوشین بامداد رحیل — باز دارد پیاده را ز سبیل

(سعدی)

«نوشین» که صفت است کلام را سنگین نمی‌کند و باید از مجموعه مضاف‌الیه‌ها حذف شود و اضاف درواقع منحصر است به«خواب بامداد رحیل».

پنجم-تکرار دلگزا- آنست که در یک یا چند جمله نزدیک بهم یک کلمه را بصورت دلگزائی چندبار تکرار کنند:

یار یار است اگر یار وفادار بود — یار چون نیست وفادار کجا یار بود

کار کار است اگر کار بهنجار بود — کار چون نیست بهنجار کجا کار بود

اما چنانکه دیدیم تکرار گاهی موجب تأکید و زیبائی سخن است.

در سبک خراسانی همانطور که استاد بهار نوشته است تکرار افعال امری معمول بوده است و عیبی برای شعر و سخن بشمار نمیرفته است مانند تکرار «بود» در قصیده معروف رودکی:

مرا بسود وفروریخت هرچه دندان بود — نبود دندان لابل چراغ تابان بود

سپید سیم زده **بود** و در و مرجان **بود** — ستاره سحری **بود** و قطره باران **بود**

بعضی از عیوبی که در کتب معانی و بیان قدیم آمده است عیناً در تقسیم‌بندی ما نیز بچشم می‌خورد. از آن جمله است: ناخوش‌آهنگی (تنافر حروف و کلمات)، سستی و ابتذال، تکرار نامناسب، پیچیدگی، ایجاز مخل، اطناب ممل، غرابت، نارسائی دستوری (ضعف تألیف و خلاف قیاس صرفی)، تکلف.

اما در کتابهای یاد شده به‌بعضی از عیبهای فصاحت که ما آنها را یادآور شده‌ایم اشاره‌ای نشده است. از آن جمله است: یکنواختی و پراکنده گوئی و بی‌نظمی در گفتار که آخری از مهمترین عوامل مخل و مغایر فصاحت است و مادر مبحث انتظام از آن سخن گفتیم.

اینک در اینجا به‌بعضی از این عیبها اشاره می کنیم.

یکنواختی - یعنی آنکه کلام خالی از تنوع و بدون اوج و حضیض و دارای آهنگ ومعانی و الفاظ یکنواخت ومکرر باشد بنابراین یکنواختی ملال‌آور خود با تکرار دلگزا برادر است. نمونه اینگونه سخنان در منظومه‌ها و غزلیات و قصاید فارسی فراوان است. یکنواختی معمولا با اطناب ممل همراهست. وصفهای خسته کننده صحنه‌های عاشقانه و جنگی درآثار نظامی و گرشاسبنامه و پرداختن به‌جزئیات در نوشته‌های توصیف‌گرایان[1] اروپا و تکرار مضامین عاشقانه در غزل فارسی از مثالهای بارز یکنواختی و اطنابست از آن جمله است «ده‌نامه» ویس به رامین.

دو شاهکار بزرگ ادبیات فارسی یعنی بوستان و شاهنامه کمتر دارای‌عیب یکنواختی است. در بوستان برخلاف غزلیات سعدی تکرار اندکست ولی در غزلیات شیخ گاهی یک موضوع عاشقانه واحد چند بار با عبارات مختلف مکرر شده است. در شاهنامه باآنکه ابیات و توصیفهای تکراری کم نیست این امر ملال‌انگیز و خسته کننده بنظر نمی‌رسد. مهمترین مورد یکنواختی در شاهنامه در نامه‌های آنست. بسیاری از ابیات این نامه‌ها یا عیناً تکرار شده‌اند یا شبیه بهمند. مثلا این مصراعها بارها تکرار گردیده است: «نخست آفرین کرد بر کردگار» یا «سرنامه کرد آفرین خدای».

آمیختن طیبت و هزل با جد در کلام نیز آن را از یکنواختی خارج می‌کند مانند سخن سعدی وحافظ.

بنظر برخی از سخن‌سنجان کلامی که پست وبلند نداشته باشد یعنی در آن عبارات فاخر و سست در کنار هم نباشند یکنواخت و خسته کننده است اگرچه اجزاء آن یکدست و یکپارچه و والا و شاعرانه و ممتاز باشد. این ناقدان آمدن کلمات ممتاز و غیر ممتاز را در کنار هم ازمحسنات یک اثر ادبی ودلیل یکنواخت نبودنش می‌دانند. اینان وسواسی را که شاعران مکتب کلاسیک و پارناسین و حروفی[2] در ساختن شعر پاک و یکدست بکار می‌برند نمی‌پسندند.

فصاحت‌کنائی- اگرچه بلاغت نویسان، فصاحت و روشنی بیان را شرط اصلی بلاغت دانسته‌اند و گفته‌اند سخن بلیغ در درجه اول باید فصیح نیز باشد ما این قاعده هم مانند بیشتر قواعد ادبیات کلیت ندارد و خالی از استثناء نیست.

1. Les naturalistes 2. Lettriste

زیرا درست است که گفتار بلیغ حتی‌المقدور باید فصیح و روشن نیز باشد اما چه‌بسا برای سخنور شرایطی بوجود میآید که نمی‌تواند عقاید خود را آشکارا بیان نماید. از این رو ناچار متوسل برمز می‌شود و گفتار خود را زیر پوششی از کنایه و مجاز و استعاره مخفی می کند و از بیان صریح و مستقیم مقصود سرباز می‌زند. در این‌حال درک سخنش برای مخاطب دشوار میشود مانند اشعار شاعران و نویسندگان‌عارف و صوفی مشرب که براثر سختگیری قشریان و متعصبان مجبور بودند کلام خود را در پرده‌ای از رمز و کنایه بپوشانند مثلا آنان از یار و معشوق و جانان و جانانه سخن بمیان می‌آوردند درحالی‌که مرادشان ذات حق یا وجود شیخ بود. آنها مستی و می‌پرستی و جنون را عنوان میکردند ولی غرضشان شور و وجد و حال عارفانه بود. از خرابات و میکده و میخانه دم میزدند اما قصدشان خانقاه و کوی رندان بود.

آری شاعر و نویسنده برای بیان غیرمستقیم از مجاز و استعاره و کنایه بهره میجوید و یا انشاء را بجای خبر و یا خبر را به‌جای انشاء می‌آورد و یا امر رابه‌جای تمنا و استفهام را به‌جای نفی بکار می‌گیرد. اگر چه بکار بردن کنایه و مجاز در موردهائی که گفتیم گاهی سخن را دشوار و مبهم می‌سازد اما همیشه نیز چنین نیست و چه‌بسا در این موارد که کنایه رساتر از تصریح و استعاره‌گویاتر از تشبیه است. با این‌حال این کار گاهی سبب عدول از فصاحت مـی‌شود.

اگر ابهام و رمز از حد نگذرد و در حد کلام حافظ و مولوی باقی بماند خود نوعی فصاحت خلق می کند که میتوان آن را **فصاحت کنائی** نامید.

در کتابهای سخنوری فرنگی اولا فصاحت را از بلاغت جدا نکرده‌اند و هردو را درتحت یک عنوان آورده‌اند وآن را سخن پـروری[1] نامیده‌اند. ثانیاً سخن‌پـروری را با خصوصیات مثبت و ایجابی آن توصیف نموده‌اند نه با ویژگیهای منفی و سلبیش در حالی‌که بلاغت نویسان ما چنانکه دیدیم فصاحت را بوسیلهٔ برهان خلف و خواص سلبی آن تعریف کرده یعنی آن را از راه ابعاد منفی موضوع معرفی نموده‌اند نه از طریق ویژگیهای مثبت آن. ثالثاً فرنگیان برروی جنبهٔ تأثیر و ترغیب و اقناع کلام فصیح و بـلیغ تکیه کـرده‌انـد نـه برروی بعد مطابقه آن بـا مقتضای حال. بهمین دلیل آنها گفته‌اند «**فصاحت و بلاغت هنر و قریحه سخن گفتن خوب و**

1. Éloquence

قانع‌کننده و شورانگیز است» یعنی بنظر آنان گفتهٔ فصیح و بلیغ آنست که در آدمی تأثیر کند و او را قانع سازد و به‌عمل برانگیزد. شاید اگر ما هم این شیوه را بکار می‌بردیم بهتر بود زیرا از طرفی برای جدا کردن فصاحت از بلاغت دچار اشکال نمی‌شدیم چه‌عناصر فصاحت مانند روانی وروشنی و درستی و تأثیرچنانکه دیدیم نسبی است و برحسب حال و مقام متغیراست وازطرف دیگر اگرما هم هدف سخن فصیح و بلیغ را ایجاد میل و رغبت و اعتقاد در مخاطب قرار میدادیم مناسب‌تر بود.

والائی و ابتذال - یکی از مشخصات سخن فصیح والائی و یکی از معایب آن ابتذال است. و بلاغت نویسان اروپا در قدیم سه یا چهار نوع سبک قائل بودند از قبیل سبک والا، سبک نازل، سبک میانین و سبک شکوفان. مراد از سخن والا و فاخر آنست که با سخنان عادی و مبتذل تفاوت داشته باشد و در آن زیبائی و تأثیری باشد که در گفته یا نوشته عادی نیست. از جمله ویژگیهای کلام فاخر و عالی در قدیم آن بود که می‌بایست از کلمات عامیانه بدور باشد، ولی با بوجود آمدن مکتبها و سبکهای جدید ادبی مانند نوشته‌های طنزآمیز و توصیف‌گرایانه (ناتورالیستی) در شرایطی بکار بردن عناصر یاد شده در سخن نه‌تنها موجب ابتذال آن نیست، بلکه سبب فصاحت آن نیز می‌شود. بنابراین فصاحت به‌سبک نیزوابسته است، یعنی هر سبکی فصاحتی خاص دارد، چنانکه در قدیم نیز روستانامه ویرژیل را که پراست از عبارات عامیانه، نمونه سبک نازل می‌دانستند در حالی که آن کتاب یکی از آثار زیبا و خوب ادبی دنیای قدیمست. دربارهٔ خصوصیات سخن مبتذل و والا پیش از این سخن گفتیم و در اینجا نیز یادآور میشویم:

مراد از کلام فاخر و والا بیشتر کلامی است که جزو زبان رسمی باشد، نه جزء لهجه‌های محلی و گفتاری و گفتار والا را باید در این نوع سخن جستجو کرد، زبان رسمی و کلام والا در نظر گذشتگان و معاصران یکسان نیست و ما برای‌اطلاع از ویژگیهای چنین سخنی باید سبک والا و زبان رسمی و معیار را با دیدی امروزی و با معیارهای زبانشناسی جدید مورد مطالعه قرار دهیم.

زبان رسمی و سبک والا - هیچ زبانی در جهان سادهٔ واحد و یکپارچه‌ای نیست بلکه هر زبانی در داخل خود بخشها و گونه‌ها و جلوه‌ها و نمودهائی دارد که ما آنها را گونه[1] های زبان یا جلوه‌های زبان می‌نامیم. مثلا فارسی دری یافارسی

1. Variant

نو از لحاظ تاریخی به‌فارسی تکوینی و فارسی کلاسیک و فارسی امروز تقسیم می‌شود و هریک از این اقسام نیز از لحاظ مکانی و جغرافیائی و کاربردی نیز تقسیماتی دارند ازقبیل فارسی خراسان، فارسی عراق و ری و آذربایجان و غیره. در فارسی امروز هم میتوان برحسب وضع جغرافیائی، لهجه‌ها و گویشهای متفاوتی‌تشخیص داد. مانند لهجه تهرانی، لهجه اصفهانی، لهجه مشهدی، لهجه کرمانی و غیره.

تازه یک زبان در زمان و مکان واحد نیز یکپارچه نیست بلکه خود گونه‌ها و جلوه‌هائی دارد. فی‌المثل زبان امروز مردم تهران را میتوان به‌زبان درس خوانده‌ها و «عوام» تقسیم نمود و «زبان عوام» نیز بسته به‌صنفها و قشرهای آنها متفاوتست مثلا در زبان صنف نجار و حلبی‌ساز اصطلاحات و تعبیراتی است که در زبان صنفهای دیگر نیست. همچنین در زبان نوشتار رسمی معاصر نیز برحسب موقعیت و کاربرد گونه‌های متفاوتی هست. بیشک‌گونه اداری و تشریفاتی با گونهٔ علمی و فنی یکسان نیست. ولی هر زبانی با وجود داشتن گونه‌ها و نمودهای مختلف دارای یک مایه اصلی و یک هسته مرکزیست که‌تا حدی بین همه بخشها و گونه‌های آن مشترکست و همین امر موجب می‌شود که تمام آنها را به‌نام یک زبان بخوانند بهمین جهت گویش اصفهانی، لهجه تهرانی، زبان رسمی امروز، زبان فردوسی و سعدی و حافظ همه را زبان فارسی می‌گوئیم. پس در زبان نیز مانند بسیاری از امور دیگر اجتماعی یک وحدت توأم با کثرت وجود داردوهمین وحدت درعین کثرتست که کار تحقیق لغت و دستور و قواعد زبان را دشوار می‌سازد.

مهمترین و گسترده‌ترین گونه یک زبان که با هسته مرکزی آن پیوندبیشتری دارد زبان رسمی یا زبان معیار آنست و ما در این جا می کوشیم این بخش وسیع و مهم زبان را مورد بحث قرار دهیم زیرا پژوهش در این‌باره برای پاسداری و استواری زبان فارسی و برای تعلیم آن به‌مردم این سرزمین بسیار لازم است و بدون چنین کاری تکلیف روزنامه‌ها، رادیو، تلویزیون، کتابهای درسی روشن نخواهد شد.

زبانشناسان و دانشمندان زبان، زبان معیار را چنین تعریف کرده‌اند، «**لهجه‌ای که مافوق لهجه‌های دیگر است و جنبه ادبی و فرهنگی پیداکرده است وگویندگان آن لهجه‌ها نیز آن را به‌عنوان مهمترین‌گونه زبان ملی پذیرفته‌اند.**»

درکتاب دیگری به‌نام فرهنگ اصطلاحات زبانی و زبانشناسی[1] درذیل کلمه

1. Dictionary of Linguistics By M. Pei and F. Gaynor

«زبان معیار»[1] چنین می‌بینیم:

گونه‌ای از زبان که بوسیله جامعه پذیرفته شده باشد و برپایه زبان درس خواندگان استوار باشد و در مراکز سیاسی و فرهنگی بکار رود. چنین گونه‌ای به‌عنوان زبان کمکی و رسمی و نوشتاری بین سخنگویان لهجه‌های دیگر نیز رواج دارد و همان گونه‌ایست که بعنوان زبان خارجی به‌مردم کشورهای دیگر آموخته می‌شود. زبانی که غیر از این باشد و رسمیت نداشته باشد زبان غیر معیار[2] یا زیرمعیار[3] نام دارد.

به‌این سبب به‌زبان معیار زبان رسمی[4] و زبان پذیرفته و زبان سیاسی نیز میتوان گفت زیرا گونه‌ایست که بوسیله همه اهل زبان و بوسیله گویندگان‌لهجه‌های دیگر نیز پذیرفته شده است و زبانیست که برتر از لهجه‌های محلیست و با آن سیاستمداران و دانشمندان و اهل قلم می‌گویند و می‌نویسند به‌همین علت است که آنرا زبان مقبول و زبان فرهنگی و زبان ملی نیز میتوان نامید و غالباً مراد از زبان ملی کشورها نیز زبان رسمی و زبان معیار آنهاست که مافوق لهجه‌های محلی قرار دارد.

این زبان را که زبان مشترک و «لفظ قلم» نیز می‌توان نامید گونه‌ایست از زبان فارسی که بخوبی تعریف و توصیف نشده است ولی در عمل معلومست کدام گونه از زبانست زیرا همان زبانیست که با آن روزنامه و کتاب درسی و علمی و فنی و نامه و گزارش اداری می‌نویسیم. با توجه به‌تعریفهائی که دیدیم میتوان زبان رسمی را چنین تعریف کرد: **«زبان فرهنگی و ادبی مشترکی که درس خواندگان، روزنامه‌نویسان و نویسندگان کتابهای درسی و علمی و فنی و تحقیقی آن را بکار می‌برند و با آن می‌نویسند و ادای مقصود می‌کنند».** این زبان کم و بیش جنبه ادبی و شاعرانه و هنرمندانه و علمی نیز دارد همچنین این زبان بیشتر بر پایه گونهٔ نوشتاری استوار است حتی در تلفظ وگفتگو و قرائت نیز متأثر از زبان نگارش است.

معهذا این تعریف باندازه کافی روشنگر و رسا نیست و تنها پس از توصیف دقیق این گونه از زبان و نشان دادن ویژگیها ومواد سازنده‌اش می‌توان آن را دقیقاً شناخت و ما هم به‌همین منظور به‌توصیف این زبان می‌پردازیم و در این

1. Standard language 2. non_standard language
3. Sub - standard language 4. Formal language

توصیف به‌دو مسأله توجه می کنیم: یکی به‌گونه ها و سبکهای زبان رسمی ومعیار و دیگر به‌عناصر و مواد آن:

سبکها و گونه‌های فرعی زبان رسمی

پیش از هرچیز باید دانست که زبان رسمی هم مانند گونه های دیگر زبان یکپارچه و یکسان نیست و تنها یک بعد ندارد بلکه دارای ابعاد متعددیست و خود به‌گونه های فرعی دیگری تقسیم می‌شود از قبیل گونه گفتار و گونه نوشتار. گونه نوشتار خود به‌اقسامی تقسیم می‌شود ازقبیل گونهٔ عمومی، گونهٔ تشریفاتی، گونهٔ حقوقی، فیزیکی، طبی و گونه های فرعی علمی و فنی دیگر ولی این زبان و گونه های فرعی آن در مجموع زمینه واحد و عامی دارد که مسلط برهمه آنها و مشترک بین تمامشانست.

مهمترین گونه های فرعی زبان رسمی عبارتند از گونه عمومی، گونه‌تشریفاتی، گونه خبری، گونه های علمی و فنی که خود شامل گونه های فرعی‌تریست ازقبیل گونه های فیزیکی، طبی، تاریخی، روانشناسی، ادبی، جامعه‌شناسی، فلسفی و غیره.

همه‌این‌گونه هارا ازلحاظ‌سبک میتوان به‌سه دسته تقسیم کرد: ۱ـ سبک عالی یا هنری یا سبک نمونه، ۲ـ سبک متوسط، ۳ـ سبک ضعیف. مراد از سبک متوسط آنست که کلام روشن و درست و خالی از ضعف تألیف و درعین‌حال بدون آرایشهای ادبی باشد مانند بسیاری ازنوشته های علمی و فنی و خبری. این سبک را با روشهای صحیح می‌توان به‌اکثریت مردم آموخت.

غرض از سبک عالی یا نمونه یا هنری آنست که نوشته علاوه برفصاحت و روشنی و روانی زیبا و شورانگیز و مؤثر نیزباشد مانند آثار شاعران و نویسندگان و دانشگاهیان صاحب قریحه و خوش بیان و شیوانویس که خمیرمایه کارشان هنر و ذوقست. مراد آثارکسانیست مانند دهخدا، هدایت، سعید نفیسی، مینوی، خانلری، محمدعلی فروغی، محمود صناعی، یحیی آرین‌پور، دکتر علی‌اکبر سیاسی، مصطفی رحیمی، امیرحسین آریانپور، محمد قاضی، احمد بهمنیار، عبدالرحمن فرامرزی، احسان یارشاطر و بسیاری دیگر.

کار اینان میتواند بهترین نمونهٔ نثر رسمی معاصر باشد به‌این سبب آنرا سبک نمونه یا گونهٔ نمونه نامیدیم بخصوص کار دانشگاهیان و ادیبانی که نثر خاصی بوجود آورده‌اند و میتوان آنرا نثر دانشگاهی نامید. علت «امتیاز» این سبک آنست که بهترین نوشته ها آنهائیست که زیبا و هنرمندانه باشند و بوسیلهٔ هنرمندان و زیبانویسان بوجود آمده باشند. باری نثر دانشگاهی و ادبی برای مایه دادن و الهام بخشیدن به‌نثر رسمی برنثر داستانی ترجیح دارد زیرا نثر ادبی دانشگاهی از مزایای نثر داستانی‌هم برخوردار است چه میتواند هم مانند آن، کلمات و تعبیرات شورانگیز و عامیانه ادبی گرا را بکار ببرد و هم از محدودیتها و عیبهایش در امان باشد. چه دامنهٔ نثر داستانی نیز مانند شعر محدود است و به‌وسعت دامنهٔ نثر رسمی و زبان مشترک نیست. نثر رسمی از همه‌گونه‌ها و بخشهای زبان مایه می‌گیرد و برخوردار می‌گردد. این نثر از هر خرمنی خوشه‌ای می‌چیند درحالی که نثر داستانی در فضای محدودی شناور است که مسلماً در آن اصطلاحات وتعبیرات بیشمار سیاسی و علمی و فنی و روزمره چندان بکار نمی‌رود.

باری از آنجائی که نثر رسمی روی به‌سوی نثر نمونه و سبک عالی و ادبی نیز دارد و از آنجائی که خمیرمایهٔ این نوع نثر کم وبیش ذوق و هنر نیز هست میتوان نثر رسمی را نثر هنرمندانه یا نثر فصیح یا نثر ادبی هم نامید. عناصر ادبی و هنری سبک نمونه و عللی که موجب زیبائی‌آن میشود بسیاراست. از آن جمله است: یکی فصاحت و روانی و شیوائی، دیگر عناصر شعری، سوم عناصر طنزآمیز و فکاهی که ما به‌شرح بعضی از آنها می‌پردازیم:

یکی از عناصر هنرئی که درسبک عالی و نمونه وجود دارد عبارات فکاهی و طنزآمیز است که گاهی از ضرب‌المثلها و تعبیرات عامیانه مایه می‌گیرد. تعبیراتی مانند یک بام و دو هوا، کار از محکم کاری عیب نمی کند، سربهوا، دو دوزه بازی کردن. داخل شدن عناصر طنزآلود و عامیانه در نثر امروز تحت تأثیر انقلاب مشروطیت و از برکت وجود کسانی مانند دهخدا، نسیم شمال، روحانی، جمال‌زاده بوده است.

دیگر از عناصر سبک عالی و نمونه عناصر تجویزیست بشرطی که بااصول زبانشناسی و ذوق مغایر نباشد از آن جمله است: تجویزهائی که ادبا در بکار نبردن «ات» و «تنوین» با کلمات فارسی و غیر عربی می کنند و همچنین تجویزهائی که

درباره احتراز از غلطهای مشهور می‌نمایند که البته بعضی از این تجویزها از لحاظ زبانشناسی درست نیست. اما بکار بردن عناصر تجویزی تا آنجا که زبان را غیر طبیعی نکند عیبی نیست مثلا بهتر است به‌جای جاناً و زباناً و تلفناً و تلگرافاً بگوئیم از جان و دل، زبانی، تلفنی، تلگرافی و غیره.

دیگر از عناصر ادبی سبک عالی تعبیرات و اصطلاحات قدیمست به‌این‌سبب این سبک گاهی گذشته گرا هم‌هست و بعضی از لغات و تعبیرات زبان و ادبیات گذشته نیز در آن بکار می‌رود اما این کار نباید به‌حد افراط برسد و سبب دشواری و نامفهومی شود وگرنه زیاده‌روی در این کار از جمله بکار بردن ساختمانهای دستوری کهن و سجع و تشبیهات و استعارات تکلف‌آمیز نوشته را تا سرحد نثرهای ضعیف پائین می‌آورد و آن را ازشمارنثرعالی خارج می کند زیرا این شیوه ایجاد پیچیدگی و غرابت می کند و پیچیدگی و غرابت بزرگترین دشمن زیبائی وفصاحت ومهمترین آفت نثرعالیست. نمونه اینگونه‌نثرهای ضعیف نوشته های کسانیست که مانند منشی‌باشیان عهد قاجاریه می‌نویسند و می‌خواهند ادای قاآنی و قائم مقام را درآورند و به‌این سبب نثر خود را پر می کنند از اصطلاحات و لغات و تعبیرات و ساختمانهای دستوری متروك و منسوخ و نامفهوم.

سبک عالی گاهی به‌سوی شعر نیز گرایش دارد یعنی عناصر شعری را نیز بکار می‌برد زیرا شعر زیباترین نوع کلامست و التزام عناصر شاعرانه در نثر موجب زیبائی آنست اما نثر رسمی والا نباید بهر شعری هم گرایش پیدا کند بلکه تنها اشعار روان گذشته و حال درخور آنند که به‌نثر رسمی مایه بدهند.

باری در مورد رابطهٔ نثر رسمی والا و عالی با شعر این نکات را میتوان یادآوری کرد:

شعر روان و زیبای فارسی از لحاظ واژگان از قدیم تاکنون سالمترین و معتدلترین گونه زبان ما بوده است زیرا در آن برخلاف نثرهای متکلف و مصنوع از افراط اثری نیست. نه از افراط دراستعمال عناصرعربی‌و نه از افراط در کاربرد عناصر فارسی تبار و فرنگی و عامیانه. به‌این سبب شعر فارسی همواره لغات عامیانه، عربی، فرنگی، غلنبه و نامأنوس را دفع می کند و این‌گونه از زبان حتی‌اصطلاحات اداری و روزنامه‌ای را نمی‌پذیرد از این‌رو واژگان شعر رسمی و غیر فکاهی گذشته و حال واژگانیست ممتاز و از خانواده‌ای اشرافی که هر تعبیری را به‌آسانی به‌حریم قدس

خود راه نمی‌دهد. از معاصران تنها شاعران و هنرمندانی مانند بهار و شهریار و عشقی توانسته‌اند بعضی از لغات دشوار و فرنگی و ترجمه‌ای و روزنامه‌ای را وارد این خانواده اشرافی کنند. بنابراین واژگان شعر غیر فکاهی معاصر و قدیم همواره می‌تواند سرمشق و نمونهٔ خوبی برای زبان رسمی و معیار باشد و آن را از افراط بدور نگهدارد. ولی زبان رسمی نمی‌تواند دربست زبان شعر باشد زیرا این زبان در عین‌حال دارای ضعفهائی است که باید به‌آن توجه داشت:

الف ـ ساختمان نحوی و دستوری آن طبیعی نیست و به‌اقتضای رعایت وزن و به‌سبب سنت گرائی در بسیاری از موارد از ساختمان‌های منسوخ دستوری که به قدیم تعلق دارند پیروی می کنند مثلا رهی معیری در شعر زیر برخلاف‌ساختمانهای رایج نثر امروز ضمیر متصل را به‌ضمیر منفصل چسبانده است:

لاله دیدم روی زیبای **توام** آمد بیاد　　شعله دیدم سرکشیهای **توام** آمد بیاد

ب ـ به‌همان عللی که گفتیم در شعر واژه‌ها و لغات منسوخ قدیم استعمال می‌شود. لغاتی مانند: پرن، چونان، چونانکه، ترفند، آوند، اعجمی و دهها مانند:

آن روز که نادر صف افغانی و هندی　　بشکافت چو شمشیر سحر عقد پرن را
چونانکه به‌شارسان پمپی　　و لکان اجل معلق افکند

ج ـ شعر غیر فکاهی کلاسیک و سنت‌گرا اصطلاحات علمی و سیاسی و روزنامه‌ای را که یکی از عناصر عمده نثر رسمی معاصر است نمی‌پذیرد عناصری‌مانند: جامعه‌شناسی، روانشناسی، نیروی هوائی، رأی اعتماد و اتخاذ روش. این مواد را معمولاً می‌توان در شعرفکاهی و طنزآمیز بکاربرد. البته نثر رسمی نباید از این‌ویژگی شعر پیروی کند و باید اینگونه عناصر را نیز بکار برد.

د ـ گفتیم شعر غیر فکاهی کلاسیک تعبیرات و لغات و اصطلاحات و ساختمانهای عامیانه را نیز بخود راه نمی‌دهد در حالی که این عناصر در بسیاری از موارد موجب غنا وتوانائی نثر امروز است. کافیست نگاهی به‌نثر دهخدا و جمالزاده بیفکنیم.

باری شعر غیرفکاهی سنت‌گرا براثر مقاومت خود در برابر عناصر فرنگی و عامیانه برای پاکیزه و زیبا نگاهداشتن زبان فارسی مفید است اما بواسطه اینکه لغات علمی، فنی، سیاسی، روزنامه‌ای و تعبیرات خوب عامیانه را دفع می کند

مانع غنای زبان رسمی و موجب درجا زدن و تحجر آن می‌گردد از این‌رو تأثیر شعر غیرفکاهی در نثر رسمی امروز هم مثبت است و هم منفی. از یک لحاظ مایهٔ شفافیت و زیبائی زبان رسمی است و از طرفی دیگر موجب درجا زدن و عدم تحرک و گسترش و ناتوانی و فرسودگی آنست و در اینجا تنها نویسندگان و هنرمندان با ذوق می‌توانند از جنبه‌های منفی این تأثیر برکنار بمانند و فقط از جنبه‌های مثبت آن برخوردار شوند.

بعضی از شاعران معاصر مانند شهریار و ایرج و... بین شعر و نثر امروز را آشتی داده‌اند به‌این سبب آثارشان برای تقویت نثر رسمی فارسی مفیدتر از اشعار بهار و ادیب‌الممالک و رهی معیری است که بافت کهنه‌تر و غیر امروزی‌تری دارند. با این ترتیب باید دانست که اشعار روان درجه سوم و چهارم فارسی در گذشته و حال اگر هم از لحاظ هنری و ادبی کم‌ارزش باشند از لحاظ حفظ زبان‌فارسی و شفاف و پاکیزه نگاهداشتن آن ارجمند و مؤثر بوده‌اند و بنابراین با این نوع شعر از لحاظ تقویت زبان رسمی هم که شده است نباید مخالفت کرد.

سبك ضعیف یا سبک ناسالم متعلق به‌کسانیست که عبارات را غلط و مبهم و مغلق و درهم می‌نویسند و این امر یا ناشی از کمی استعداد و یا در نتیجه عدم تسلط برزبان فارسی و یا حاصل تعصب و اعتقاد به‌عقاید نادرست است. مانند اعتقاد باطل گذشتگان به نثر فنی و عقیده نادرست امروزیان به‌تقلید از گذشتگان یا اعتقاد به‌پیروی از نویسندگان «مدروز» و یا معتقد بودن‌به‌پالایش زبان.

یکی از اقسام نوشته‌های ضعیف نوشته‌های شبه ادبیست. این نوع نوشته‌ها هم درقدیم بوده است و هم امروز. در قدیم بصورت نثر فنی افراطی ظاهر میشده است مانند نثر عتبة‌الکتبه و التوسل الی‌الترسل و تاریخ جهانگشا و تاریخ وصاف و تاریخ معجم و ظفرنامه تیموری و دره نادره. این قسم نثر بیمارگونه شیوهٔ غالب دراکثر کتابهای تاریخ و تذکره ونامه‌های اخوانی و سلطانی و فتحنامه‌ها ومنشورها بوده است.

نثر رایج در دوران قاجار غالباً از همین نوع بوده است به‌این سبب باید از آن پرهیز کرد. نثر سالم فنی در طول تاریخ زبان فارسی بسیار اندکست و منحصر است به‌بعضی قسمتهای گلستان و کلیله. از این‌رو تعلیم این‌گونه نثر در دبستانها و دبیرستانها مایه گمراهی و انحراف ذوق دانشجویان و سبب بیگانگی مردم این

سرزمین با نثر فصیح رسمیست.

امروز هم نوشته های ضعیف و ناسالم دیگری پیدا شده است که باید آنها را **نثر فنی نو** خواند. مروجان این نوع نثر غرب زدگان و نوبازان هستند. زبان شعر و نثر پیشروان این شیوه ممکنست برای داستان یا شعر مناسب باشد (البته قضاوت قطعی دراین زمینه با نقاد زمانه است) زیرا زبان شعر نو و داستان نو حتماً نباید صریح و روشن باشد اما تقلید از این نوع نثرها و شعرها در نوشته‌های رسمی که مهمترین ویژگی آن باید وضوح و روشنی باشد کاریست خطرناک که موجب آشفتگی این‌گونه از زبان می‌شود و درست نیست که ما تجربه‌تلخ نثر فنی قدیم را که قرنها سبب فساد و بیماری نثر رسمی ما شده است امروز هم با رواج **نثر فنی نو** تکرار کنیم و زبان رسمی خود را که مهمترین عامل وحدت ملی و بزرگترین وسیله حفظ میراثهای فرهنگی ماست به‌صورتی درآوریم که از انجام وظیفه خطیر خود یعنی بیان افکار و اندیشه های علمی و فنی و ادبی عاجز باشد. آری بهتر است این نوع نثر را فعلا در قلمرو داستان نویسی و ادبیات و شعر رها کنیم تا بعداً تکلیفش روشن شود. البته اگر جائی برای خود بازکرد استفاده از آن در زبان رسمی نیز خالی از اشکالست.

***

زبان رسمی امروز را ازلحاظ سبک به‌شکل دیگر نیز میتوان تقسیم کرد. مثلا میتوان آن را به‌این اقسام تقسیم نمود: ۱- سبک غرب‌گرا یا ترجمه‌ای، ۲- سبک سنت‌گرا، ۳- شیوه عامیانه‌گرا، ٤- سبکی که مخلوطی از اینهاست.

مهمترین این سبکها سبک غرب‌گرا یا ترجمه‌ایست که شیوه غالب نثرهای خبری، علمی، اداری، حقوقی و ادبی است که از آثار غربی ترجمه شده‌اند. البته ترجمه های زمان قاجاریه مانند سه تفنگدار و کنت‌مونت کریستو و تلماک و حاجی‌بابای اصفهانی چندان غرب‌گرا نیستند و جنبه سنتی درآنها غلبه دارد.

نمونه نثر رسمی سنت‌گرا که‌روبه انقراض است نثر استادان و قلمزنانیست که در مدارس قدیم تربیت یافته‌اند و تحت تأثیر نثر زبانهای غربی و ترجمه قرار نگرفته‌اند. این نوع نثر نیز خود دارای اقسامیست: یکی نثری که متأثر از نثر فنی و شبه ادبی دوران قاجار است که ارزش چندانی ندارد اگر چه متعلق به‌بعضی از استادان دانشگاه باشد.

دیگر نثری که ساده و روانست مانند نثر راشد و احمد بهمنیار و عباس اقبال و تاحدی خانلری که کار آنها دارای ارزش فراوانست.

نمونه نثر رسمی عامیانه گرا نثر صادق هدایتست در آثار تحقیقی او، مثلا نثر او در ترانه‌های خیام. در این نوع نثر از عناصر زبان عامیانه تهران زیاد اقتباس می‌شود.

نمونه مخلوطی از نثر سنت‌گرا و عامیانه‌گرای فصیح و شیوا نوشته‌های مجتبی مینوی و عبدالرحمن فرامرزیست که نثر هر دو در عین‌حال از نمونه‌های عالی نثر امروز هم هست. نثر این دو قلمزن ضمن آنکه از نظر عامیانه‌گرائی دارای وجه اشتراکست از دیدگاههای ادبی و زبانشناسی دیگر باهم متفاوتست.

نمونه نثری که هم سنت‌گرا و هم ترجمه‌گرا و هم فصیح و شیواست نثر محمدعلی فروغیست درآثاری مانند «سیر حکمت در اروپا»، «گفتار در درست بکار بردن عقل» و «حکمت سقراط» و غیره.

البته مراد ما از سبک عامیانه‌گراگونهٔ عامیانه نیست که خود جلوه‌ای جداگانه از زبان فارسی است بلکه غرض ما از آن یکی از گونه‌های فرعی زبان رسمیست که عناصر عامیانه هم در آن فراوانست.

گونه‌های فرعی زبان رسمی- گفتیم زبان رسمی دارای گونه‌های فرعی متعددیست ولی همهٔ این‌گونه‌ها را میتوان به‌دو قسم تقسیم کرد یکی گونهٔ گفتاری و دیگر گونهٔ نوشتاری. گونهٔ نوشتاری را نیز می‌توان به‌دو قسم عمده تقسیم نمود: یکی گونه‌های ویژه و خاص و دیگر گونهٔ عام یا گونه مشترک یاگونه عمومی.

گونه‌های خاص خود به‌اقسامی تقسیم می‌شوند ازقبیل: ۱- گونهٔ هنری یا گونهٔ ادبی، ۲- گونهٔ تشریفاتی یا احترامی، ۳- گونهٔ اداری، ٤- گونهٔ علمی و فنی که خود دارای اقسام متعددیست و میتوان آنها را به‌دو گروه‌عمده تقسیم کرد: یکی گونه‌های مربوط به‌معارف و علوم انسانی، دیگر گونه‌های مربوط به‌علوم دقیق.

گونه‌های فرعی مربوط به‌معارف و علوم انسانی عبارتند از: گونهٔ قضائی، گونهٔ سیاسی، گونهٔ اقتصادی، گونهٔ ادبیاتی، گونهٔ زبانشناسی، گونهٔ فلسفی، گونهٔ تاریخی، گونهٔ جامعه‌شناسی و غیره. سبک این گونه‌ها از سبک گونه‌های علوم و فنون دقیق به‌سبک گونه عمومی زبان رسمی نزدیکتر است زیرا علوم و معارف‌انسانی بیشتر با زندگی روزانه مردم سروکار دارند و از این‌رو اصطلاحات آنها زودتر وارد

زبان عمومی میشود، کافیست نگاهی به‌این اصطلاحات بیفکنیم: عرضه، تقاضا، روبنا، زیربنا، جوهر شعر، شعر حماسی، غزل، قصیده، مدح، قانون کار، تعقیب قانونی، روانشناسی اجتماعی، عقده حقارت، روانکاوی، روان‌درمانی، وجود، ماهیت، منتفی شدن موضوع، خانواده گسترده، پدرشاهی، تحول اجتماعی، تحول اقتصادی، ابزار تولید و صدها مانند آن. درحالی که اصطلاحات خاص ریاضی و فیزیک وشیمی به‌این آسانی وارد زبان عمومی نمی‌شوند. اصطلاحاتی مثل: قضیه عروس، مثلث قائم‌الزاویه (سه‌برراست‌گوشه)، زاویه متبادله درونی، منحنی نمایش تغییرات.

گونه های فرعی مربوط به‌علوم دقیق و فنون و مشاغل عبارتند از گونه های ریاضی، فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی، ذوب آهن، اتومبیل‌سازی و غیره.

از اصطلاحات گونه های علمی و فنی آنها که با زندگی مردم سروکار بیشتری دارند وارد زبان عمومی نیز می‌شوند مانند گلگیر، سگ دست، جک، طایر، نقطهٔ عطف، نقطهٔ حرکت، سرطان استخوان، سل، وبا، تزریقات، امراض‌پوستی، بیماریهای عفونی.

بازگردیم به‌گونه های ویژهٔ دیگر. گفتیم علاوه برگونهٔ عمومی و گونه های علمی و فنی و شغلی این‌گونه های ویژه نیز در زبان رسمی دیده میشود: گونهٔاداری، گونهٔ تشریفاتی، گونهٔ دینی، گونهٔ هنری یا ادبی و غیره.

اینک توضیح بیشتری درباره گونهٔ عمومی و گونه های ویژه زبان رسمی:

۱- گونهٔ عمومی زبان رسمی- این‌گونه زیربنای گونه های فرعی دیگر زبان رسمیست و ویژگی عمده آن اینست که در آن اصطلاحات فنی و تخصصی ویژه یا نیست یا کمست و تنها اصطلاحات تخصصی عام وارد آن میشوند مانند اصطلاحات علمی و اداری و سیاسی و اقتصادی که قبلا دیدیم، به‌گفته دیگر اصطلاحات فنی و تخصصی هنگامی وارد زبان عمومی میشوند که جنبهٔ تخصصی خود را از دست داده باشند و به‌صورت اصطلاحاتی عام درآمده باشند.

این‌گونه را میتوان به‌نوبه خود به‌اقسام فرعی نزدیکتر نیز تقسیم کرد: ازقبیل گونهٔ خبری، گونهٔ درسی، گونهٔ ادبیات‌کودکان. مراد از گونهٔ خبری گونه‌ایست که با آن خبر و روزنامه می‌نویسند. این‌گونه امروز سخت تحت تأثیر ترجمه است و پر است از اصطلاحات سیاسی و اجتماعی ترجمه‌ای. گونهٔ درسی گونه‌ایست که باآن کتابهای درسی کودکستانی ودبستانی و دبیرستانی را مینویسند

و گونهٔ ادبیات کودکان شامل آثار فصیح و واضحیست دربارهٔ داستانهای کودکان. گونهٔ خبری و درسی و ادبیات کودکان مهمترین و عامترین و رایجترین گونه های زبان رسمی هستند و در تقویت و استوارکردن آنها باید کوشش بسیاری کرد.

۲ـ گونهٔ ادبی. گونهٔ ادبی یا گونه نمونه یا گونه هنری یا سبک عالی آن بخش از زبان رسمیست که علاوه بروضوح و روشنی رنگ ادبی و جنبه هنری و چاشنی ذوق نیز دارد و شورانگیز و مؤثر است مانند بعضی از مقالات و گفتارهای زیبای اجتماعی و سیاسی و دینی و همچنین مانند نوشته بعضی از صاحب‌قلمان با ذوق که تحت عنوان سبک عالی به‌آن اشاره کردیم.

گونهٔ ادبی زبان رسمی امروز را نباید با ادبیات معاصر اشتباه کرد یعنی این زبان را نباید با زبان شعر، داستان، نمایشنامه یکی دانست زیرا در زبان داستان و نمایشنامه و شعر ممکنست اولا عبارات و کلمات طنزآمیز و شکسته و عامیانه راه یابد درحالی که در زبان رسمی معمولاً چنین نیست. ثانیاً ممکنست زبان داستان و شعر نو مبهم باشند که چنین خصوصیتی در زبان رسمی عیب بزرگی بشمار میرود درحالی که این ویژگی در شعر و داستان اگر مطابق با موازین فنی و هنری باشد بهیچوجه عیب نیست. بنابراین زبان داستان و شعر آنجا که مبهمند و یا عامیانه‌اند نباید در نثر رسمی اعم از ادبی و غیر ادبی تقلید شود.

باری گونهٔ ادبی یا گونه نمونه زبان رسمی باید بوسیله کتابهای درسی و رادیو و تلویزیون رواج یابد و سرمشق شاگردان مدارس و مردم قرار گیرد تا زبان رسمی ما استواری و استحکام یابد. به‌همین سبب ما گونه ادبی زبان رسمی راگونه نمونه نیز نامیدیم.

گونهٔ ادبی را نباید با گونهٔ ادبیاتی اشتباه کرد زیرا گونه ادبیاتی آن بخش از زبان رسمی است که ابزار بیان تحقیقات ادبیست مانند نثری که در نوشتن تاریخ ادبیات و لغتنامه و دستور و سبک‌شناسی و نقد ادبی بکار می‌رود.

۳ـ گونهٔ احترامی. گونه دیگر زبان رسمی گونه مؤدبانه یا گونه احترامیست و آن زبانیست که هنگام روبرو شدن با بزرگان جامعه و بزرگتران و مقامات عالی علمی و دینی و اداری بکار می‌بریم. این گونه از لحاظ دستوری و واژگان وهمچنین از نظر روشنی و روانی تفاوت فراوانی با گونه های دیگر زبان رسمی دارد و چون در نوشتن نامه اداری و گزارش نویسی و غیره نیز بکار می‌آید باید به‌آن توجه کرد و

آن را در مدارس خوب تعلیم داد بخصوص که یکی از شکایات مردم ازآموزشگاهها اینست که **نامه‌نگاری شاگردان ضعیف است**.

این‌گونه از بقایای نثر فنی اخوانی و سلطانی قدیمست به‌این سبب گاهی مغلق و دشوار است و در آن اصطلاحات دورازذهن دیده میشود. اصطلاحاتی از قبیل مقام منیع وزارت، مقام محترم ریاست، به‌شرف عرض برسد، ساحت مقدس مجلس شورای ملی، با تقدیم احترامات فائقه. البته بعضی از این تعبیرات مانند «احترامات فائقه» از اصطلاحات ترجمه ایست.

به این سبب برخی با این نوع نثر مخالفند و مایلند آن را از میان بردارند. البته واضح‌تر کردن و تعدیل آن خالی از فایده نیست. اما ازبین بردنش محالست چون درهرحال در جامعه بعضی از برخی دیگر والامقام‌ترند و باید با آنها بااحترام سخن گفت ولی حذف جنبه‌های تملق‌آمیز این گونه اززبان لازمست. گفتیم گونهٔ احترامی از لحاظ دستوری و لغوی با گونه‌های دیگر تفاوت دارد و دیدیم که دارای اصطلاحات و تعبیرات خاصی است از قبیل مخلص، ارادتمند، خاکپا، جان‌نثار، معظم‌له، موسی‌الیه، معزی‌الیه. تشریف‌آوردن (آمدن)، تشریف‌فرما شدن (آمدن)، میل‌فرمودن (خوردن)، اقدام کردن، مبذول داشتن.

از لحاظ دستوری نیز میتوان این نکات را در آن یادآوری کرد:

۱ـ فعلها و ضمایر مفرد به‌منظور احترام گاهی جمع آورده میشوند مانند شما به‌جای تو و ما به‌جای من و ایشان و معظم‌له به‌جای او و رفتند به‌جای رفت و آمدند به‌جای آمد و آمدید به‌جای آمدی. مطابقه دادن فعل جمع را با مسندالیه مفرد میتوان **مطابقه احترامی** یا **مطابقه تعظیمی** نامید.

۲ـ دراین گونه به‌جای فعل کمکی «کردن» فعل «فرمودن» بکار می‌رود و این امر یکی از نکات بارز زبان مؤدبانه و احترامیست مثال: محبت فرمودن، اجابت فرمودن به‌جای محبت کردن و اجابت کردن. البته باید بخاطر داشت که فعل کمکی «فرمودن» را در همه‌جا به‌جای کردن نمی‌توان بکار برد و استعمال این فعل باید بوسیله ذوق اهل زبان نیز تأئید شود. فعل کمکی فرمودن و نظایر آن را میتوان **فعل کمکی احترامی** نامید.

۳ـ به‌جای ضمایر عادی کلماتی بکار می‌رود که میتوان آنها را **ضمایر احترامی** یا **ضمایر تعظیمی** نامید. ضمایر احترامی بسیارند و عبارتند از:

جنابعالی، حضرت مستطاب عالی، حضرتعالی، مبارك (خاطر مبارك)، آن جناب، آن حضرت، سر کار، سر کار علیه، سر کار عالی و غیره به‌جای **شما** وشارالیه مومی‌الیه، معظم‌له، معظم‌لها، معزی‌الیه و غیره به‌جای **او**. بنده، اینجانب، مخلص، ارادتمند، چاکر، خانه‌زاد، غلام خانه‌زاد، فدوی، دعاگو، حقیر، کمینه، کمترین، نگارنده، نویسنده به‌جای **من**.

۴ــ گونهٔ اداری ــ این گونه آمیزه‌ایست از گونه تشریفاتی و فنی و عمومی و مراد از آن گونه‌ایست که با آن نامه اداری و گزارش مینویسند. این‌گونه دارای اصطلاحات خاصی است مانند سعی کافی مبذول داشتن، بذل توجه کردن، لزوماً متذکر میشود، اقدام کنید، اقدام شود، اقدام لازم، اقدام شایسته، طبق مقررات، اداره مربوطه و غیره. درآموزش این گونه به‌شاگردان مدارس نیز باید اهتمام کافی مبذول شود. بعضی نیز به‌فکر ساده کردن و حذف اصطلاحات دور از ذهن این‌گونه برآمده‌اند ولی تا آن زمان که این شیوه وجود دارد باید آن را با دقت به‌شاگردان آموخت.

۵ــ گونهٔ علمی و فنی زبان رسمی ــ دیدیم این گونه خود اقسام فرعی‌تری دارد ازقبیل گونه تاریخی، فلسفی، ادبیاتی، طبی، فیزیکی، معماری، نقاشی و غیره که مهمترین ویژگی این‌گونه و گونه‌های فرعی‌تر آن پر بودن آن از اصطلاحات علمی و فنی است بنابراین این‌گونه نیز سخت تحت تأثیر ترجمه قرار دارد. بحث درباره این‌گونه از زبان مستلزم نوشتن رساله جداگانه است.

گونهٔ گفتاری زبان رسمی ــ آنچه دیدیم دربارهٔ زبان نگارش معیار بود ولی زبان رسمی علاوه برگونه‌های نوشتاری که زبان نوشتن درس خواندگان ودانشمندان و ادیبانست گونه گفتاری نیز دارد که تلفظ آن دارای تفاوت فراوانی با تلفظ نوشتاری است. درباره این تلفظ باید تحقیق بیشتری کرد اما بطور کلی میتوان گفت که تلفظ زبان رسمی حد وسطی است بین تلفظ مردم درس‌خوانده پایتخت و تلفظی که‌حاصل قرائت نثر رسمی معاصر است. چنین تلفظی را میتوان **تلفظ قرائتی** یا تلفظ خواندنی نامید. گفتیم معیار این تلفظ چگونگی قرائت درس‌خواندگان پایتخت است زیرا تلفظ بیسوادان با تلفظ باسوادان و درس‌خواندگان متفاوتست فی‌المثل آنان‌عکس و مشق را میخوانند عسک و مقش.

گونه گفتاری زبان رسمی یک نوع بیشتر نیست و آن چنانکه دیدیم گونه

رایج بین درس‌خواندگان پایتخت است ولی گونه‌های گفتاری زبان فارسی بسیار است از قبیل گونه گفتاری اصفهان، مشهد و غیره که مورد بحث ما نیست. ضمناً باید دانست که فاصله بین گفتار و نوشتار زبان فارسی رسمی بسیار است و برخی معتقدند این فاصله را باید کم کرد. اگر معنی این کار این باشد که زبان نوشتار تابع‌زبان گفتار شود این برای ادبیات و علوم و فرهنگ ما مصیبتی خواهد بود زیرا زبان گفتار تاب تحمل اصطلاحات علمی و فنی و فرهنگی بیشمار ما را ندارد و در نتیجه این کار منجر به‌ناتوان شدن زبان رسمی خواهد شد. اگر لازمست که فاصله بین نوشتار و گفتار کم شود باید این کار در جهت نزدیک کردن گفتار به‌نوشتار باشد نه برعکس.

عناصر و مواد زبان رسمی ـ عناصر و موادی که زبان رسمی امروز را تشکیل می‌دهند از دو جنبهٔ عمده باید بررسی شوند یکی از نظر صوری و لفظی که شامل دستور و واژگان و اصوات و عناصر ادبی و طنزآمیز و تجویزی است و ما آنها را عناصر صوری زبان رسمی می‌نامیم دیگر از لحاظ معنوی و آن شامل معانی علمی و فنی و فلسفی و ادبیست که در قالب الفاظ و صورتهای یادشده ریخته شده است که ترکیب این دو عنصر باهم موجب بوجود آمدن سبکها و گونه‌های مختلف زبان رسمیست.

عناصر معنوی زبان رسمی ـ این عناصر عبارتند از اندیشه‌ها و مباحث علمی، فرهنگی، ادبی، تاریخی، فلسفی، هنری، خبری، سیاسی، روزانه و غیره که قبلا هنگام شرح گونه‌های مختلف زبان مورد بحث قرار گرفت و پس از این نیز در مبحث عناصر فرهنگی و علمی و فنی نیز به‌آن اشاره خواهد شد.

عناصر صوری زبان رسمی ـ عناصر صوری زبان رسمی را می‌توان به‌دو نوع عنصر فرعی تقسیم کرد یکی واژگان و دیگر دستور.

واژگان زبان رسمیـ لغات زبان رسمی از منابع مختلفی مایه و سرچشمه می‌گیرند که عبارتنداز:

۱ــ عناصر فارسی‌تبار، ۲ــ عناصراقتباسی، ۳ــ عناصر ادبی، ٤ــ عناصر ترجمه‌ای، ٥ــ عناصر لغوی دوران گذشته، ٦ــ عناصر فرهنگی و علمی و فنی.

اینک توضیح بیشتری دربارهٔ عناصر صوری زبان رسمی:

۱- عناصر فارسی تبار که از قدیمترین زمانها یعنی از عهد رودکی، ابوبکراخوینی، بلعمی و فردوسی بکار می‌رفته است مانند روز، شب، درد، یار، دوست و هزاران نظیر آن.

۲- واژه‌های اقتباسی و قرضی که خود بر چند قسمند: یکی عناصر اقتباس‌شده از زبانهای خارجی یعنی یونانی، آرامی، ترکی، مغولی، عربی، فرانسه، روسی، انگلیسی و غیره که در این میان لغات عربی از لحاظ شماره بیشتر است و برای زبان اهمیت فراوانتری دارد زیرا در حدود ۳۰ یا ۴۰ درصد واژه‌های زبان امروز ما را تشکیل می‌دهد؛ دیگر عناصر قرضیئی که از لغات و اصطلاحات عامیانه و لهجه‌های دیگر گرفته می‌شوند. اینگونه عناصر همواره وارد زبان رسمی فارسی شده است ولی از زمان صفویه بوسیله شاعران سبک هندی و کسانی مانند وحشی بافقی این قسم اقتباس بیشتر رایج شده است و از هفتاد سال پیش یعنی از عهد مشروطیت به بعد تحت تأثیر روزنامه‌ها و نویسندگان و هنرمندانی مانند دهخدا، جمال‌زاده، هدایت و دیگران ورود آنها به‌زبان فارسی رسمی بیشتر و بیشتر شده است. عناصری مانند جاروجنجال، هو، هوچی، از سر وا کردن، دل‌ودماغ، دل‌واپس، ریخت، بی‌ریخت، جفنگ، چرندوپرند.

هجوم اینگونه لغات به‌زبان فارسی‌رو به ازدیاد است زیرا بعضی ازنویسندگان بکار بردن آنها را نشانهٔ هنرمندی و علامت همراهی و همدردی با توده مردم می‌دانند برخلاف گذشتگان که این عناصر را غلط و فاسد می‌شمردند و استعمالشان را دلیل بیسوادی و تنک‌مایگی می‌دانستند. شک نیست که مایه‌گیری از زبان‌عامیانه باید طبیعی باشد و افراط در عامیانه‌گرائی زبان رسمی را از صورت طبیعی آن خارج خواهد کرد.

۳- عناصر شعری و ادبی- هنگام بحث از سبک عالی دیدیم که یکی ازمواد نثر رسمی عالی عناصر هنری و ادبی است‌و دیدیم عناصر شعری و طنزآمیز وادیبانه و همچنین عناصری که در نثر نمونه دانشگاهی بکار می‌رود جزء این عناصر است.

۴- تعبیرات ترجمه‌ای - تعبیرات‌ترجمه‌ای که‌بوسیلهٔ روزنامه‌ها و کتابهای‌علمی و ادبی و فرهنگی‌فرنگی وارد فارسی شده است یکی از پردامنه‌ترین مواد زبان‌رسمی امروز است تعبیراتی مانند روانشناسی، زیست‌شناسی، اختلاف پتانسیل، شدت‌جریان، چرخ تاریخ، هنر برای هنر، جوهر شعر، تبادل‌نظر، آتش‌بس، آتش گشودن، بحران

اقتصادی، بحران سیاسی، قوهٔ مجریه، قوه‌قضائیه، جنوب شرقی وغیره. برای آگاهی از فراوانی و وسعت دامنه و کثرت اینگونه تعبیرات و اصطلاحات کافیست که به فرهنگنامه هائی که دربارهٔ اصطلاحات حقوقی، اجتماعی، بازرگانی، کشاورزی، صنعتی و نفت نوشته شده است نگاه کنیم. نگارنده نیز درحدود ده هزار از اینگونه تعبیرها و اصطلاحات را گردآوری کرده است که شامل عناصر علمی و فنی و تخصصی نیستند. عناصری مانند بطور محسوس، بطور نامحسوس، بطور کامل، مستقیماً، کاملا، مطمئناً، استثنائی، اظهار یأس کردن، ابراز امید کردن، ابراز علاقه کردن، همزیستی مسالمت‌آمیز، آزادیخواه، تجدیدنظر، تجدیدنظر طلب و استثنائاً. علاوه براصطلاحات فوق این کلمات و تعبیرات نیز تحت تأثیر ترجمه در زمان ما بسیار بکار می‌رود. اقتصاد، اقتصادی، نظامی، غیر قانونی، قانونی، احساساتی و صدها مانند آن. (به مقالهٔ تأثیرترجمه در زبان فارسی درمجله فرهنگ و زندگی، شماره ۲۳، نوشتهٔ‌نگارنده رجوع کنید.)

گفتیم این عناصر که تعدادشان بسیار زیاد است مهمترین مایهٔ لغوی‌گونه عمومی فارسی رسمی امروز است و برخلاف عقیدهٔ گروهی این مواد بهیچوجه موجب خرابی زبان نیست بلکه مایهٔ غنا و گسترش آن شده است اگر چه در میان تعبیرات ترجمه‌ای عبارات نارسا و نامفهوم نیز وجود دارد ولی در مقابل آنها تعبیرات دقیق و زیبائی از قبیل: شکست‌ناپذیر، درمان‌ناپذیر و صدها مانند آن نیز دیده می‌شود. آنچه مسلم است آن قسمت از عناصر ترجمه‌ای که رواج یافته‌اند روشن و قابل فهم نیز هستند و آنهائی که بدترجمه شده‌اند و نامفهومند رایج هم نگردیده‌اند. البته باید ترجمه‌های بد و نارسا و غیرفصیح را مورد انتقاد قرار دهیم و مانع رواجشان گردیم، تعبیرات نارسائی مانند فوق‌الذکر، اتخاذ تدابیر لازم، قوهٔ قضائیه، قوهٔ مجریه، قوهٔ مقننه، دوره تقنینیه. حمله بیجابه این عناصر که به‌ضرورت زمان وارد فارسی شده‌اند موجب سردرگمی مردم و سبب ایجاد خلا در زبان می‌گردد و باعث می‌شود که مردم عین کلمات فرنگی را بکار ببرند و خطر واقعی در این کار است نه در ترجمه.

پرحجم‌ترین و وسیعترین عناصر ترجمه‌ای که در نثر امروز رایج شده است تعبیرات خبری و روزنامه‌ایست که همهٔ مردم هرروزه از راه رادیو، تلویزیون و روزنامه با آن سروکار دارند، تعبیراتی از قبیل: اخبار سیاسی، اخبار داخلی، اخبار

خارجی، وزارت امور خارجه، وزارت اطلاعات، سیاست خارجی، نیروی برق، خط هوائی، هواپیمای مسافربری، کشتی جنگی، زره‌پوش و کشتی بازرگانی و غیره.

بنابراین لغات و تعبیرات روزنامه‌ای نیز جزئی از تعبیرات ترجمه‌ایست زیرا روزنامه های امروز به‌تقلید از غرب و تحت‌تأثیر ترجمه بوجود آمده‌اند. ضمناً باید دانست که هم تعبیرات روزنامه‌ای و هم اصطلاحات ترجمه‌ای نوعی عناصر اقتباسی بشمار می‌روند منتهی اقتباس غیرمستقیم زیرا دراین موارد به‌جای الفاظ علمی، فنی، سیاسی مفهوم آنها را عاریه کرده‌ایم و به‌وام گرفته‌ایم. شك نیست که تعبیراتی مانند امور داخلی، مداخله کردن در امور داخلی تعبیرهائیست فرنگی که ما آنها را اقتباس کرده‌ایم و به‌عاریه گرفته‌ایم.

باری، همانطور که گفتیم از این عناصر و از نثر خبری بهیچوجه نباید وحشت داشت چه اینها موجب غنای زبانند، بخصوص که در نوشتهٔ روزنامه‌نویسان باذوق و متبحری مانند عبدالرحمن فرامرزی و علی‌دشتی به‌چشم‌می‌خورد که نثرشان جذاب و دلنشین است و میتواند نمونهٔ کار روزنامه‌نویسان دیگر و اهل قلم باشد.

۵ـ عناصر لغوی دوران گذشتهـ استعمال عناصر فراوان عربی تبار که یادگار دوران قاجاریه و پیش از آنست نیز از مواد زبان رسمی امروز است، عناصری از قبیل: سالبه به‌انتفاء موضوع، لذا، علیهذا، معذلك، الاهم‌فالاهم، واجد شرایط، نظمیه، بلدیه. این نوع عناصر در حال انقراض است و بهتر است بعد از این نظیرشان ساخته نشود و آنها که از پیش وارد زبان شده‌اند مانند: علیهذا، لذا، فلذا، طوعاً و کرهاً بهتر است امروز بکار نروند زیرا این تعبیرات غلنبه و دشوارند و نتیجهٔ تبحر پدران ما در زبان عربی است یعنی بر اثر عاملیست که امروز از میان رفته است البته آنجا که لازمست اصطلاحات علمی و فنی و فرهنگی قدیم را بکار بریم یعنی اصطلاحاتی مانند: صغری، کبری، مقدمه، قیاس، تمثیل و بحر رجز تعویض آنها درست نیست اما به‌جای عناصری که گفتیم بهتر است تعبیرات روانتر وفصیح تری بیاوریم تعبیراتی مانند: به‌این سبب، از این رو، خواه‌ناخواه. زیرا در پنجاه سال اخیر مردم ما بواسطه اشتغال به‌علوم و معارف جدید کمتر به‌یادگرفتن عربی و دانشهای مشابه آن پرداخته‌اند. البته مراد این نیست که باید کلمات فرنگی بکار بریم بلکه باید راهی بینابین برگزینیم راهی که بین عربی‌گرائی و فرنگی‌مآبی است و آن

ترجمهٔ فصیح است. از کسانی که این راه را بصورت معتدل به‌ملت ایران نشان دادند و با جنبه‌های افراطی و عربی‌مآبی دوران قاجاریه به‌نبرد برخاستند و در عین حال درپرتگاه عربی‌زدائی هم درنیفتادند ادیب و ترجمه‌گر توانا و با ذوق‌محمدعلی فروغی بود که نثر و ترجمهٔ او راه تازه‌ای برای شیوانویسان بعد از خود بازکرد برای کسانی مانند نفیسی، خانلری، مینوی، آریان‌پور اما متأسفانه نوشتهٔ فروغی که در زمان خود بهترین نمونهٔ نثر بود بواسطه بکار بردن اصطلاحات قدیم و به‌علت آنکه کار او به‌سرحد پختگی نرسیده بود امروز تا حدی کهنه شده است و رسائی و تأثیر آن به‌اندازهٔ نثر جانشینان او که نامشان را بردیم نیست.

۶- عناصر فرهنگی و علمی زبان رسمی- نثر رسمی برخلاف شعر پر است از تعبیرات و اصطلاحات فلسفی، سیاسی، اقتصادی، مذهبی، تاریخی، ادبی، اداری و غیره. اصطلاحاتی مانند ماهیت، وجود، علت، علوم دقیق، علوم انسانی، هندسه، فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، روانشناسی اجتماعی، زبانشناسی تطبیقی، اقتصاد پیشرفته، ارزش اضافی، بازار آزاد، عرضه، تقاضا، رئیس، مدیر کل، حاجب، پرده‌دار، یوزباشی، فراش‌باشی، خلسه، توکل، مقام، حال، خمس، زکوة، وزن، قافیه، ردیف، غزل، قصیده و غیره. این قسم اصطلاحات در گونه‌های علمی و فنی و گونه‌های ویژهٔ دیگر بیشتر و در گونه عمومی زبان رسمی کمتر است اما خواه وناخواه همواره اصطلاحات خاص گونه‌های ویژه بتدریج وارد گونه عام و مشترک این زبان می‌شوند و آن را غنی‌تر می کنند.

بسیاری از این اصطلاحات از راه ترجمه و اقتباس وارد زبان می‌شوند مانند غزل،قصیده، اقتصاد آزاد، سیاست خارجی و بسیاری دیگر که پیش از این به‌آنها اشاره شده است.

سبب وجود گونه‌های فرعی علمی و فنی در زبان رسمی اینست که یکی از هدفهای عمده نثر رسمی در هر دوره بیان و تشریح علوم و فنون و ادبیاتست برای مردم. بنابراین نثر رسمی و زبان معیار را میتوان زبان فرهنگی و علمی و زبان درس‌خواندگان نیز نامید یعنی زبانی که می‌تواند لغات معمولی (مانند اراده، عرضه،تقاضا) را به‌معانی علمی و اصطلاحی که دقیق‌تر و محدودتر از معنی عام آنهاست بکار ببرد و از این رو یکی از راههای تقویت زبان رسمی علمی‌تر کردن و دقیق‌تر نمودن آنست.

ویژگیهای دستوری زبان رسمی- ساختمان دستوری نثر رسمی امروز حاصل چند هزار سال تحول دستوری زبان فارسی است. زبان فارسی باستان و میانه مانند زبانهای قدیم دیگر از قبیل لاتین و یونانی وسانسکریت دارای ساختمانهای دستوری پیچیده‌ای بوده است که بتدریج به‌سادگی گرائیده است. ساختمان دستوری فارسی میانه از فارسی باستان و ساخت دستوری فارسی دری قدیم از فارسی میانه ساده‌تر بوده است به همین دلیل ساختمان دستوری فارسی امروز از فارسی دری قدیم ساده‌تر است مثلا در فارسی دری قدیم دویست ساختمان فعل از قبیل: رفتمانی، برود، می‌برود... وجود داشته است که امروز از آنها تنها ۱٤ ساختمان (رفتم، می‌رفتم، می‌رود...) باقی مانده است.

بنابراین مهمترین ویژگی ساختمان دستوری فارسی رسمی معاصر ساده شدن آنست نسبت به‌زبان فردوسی و فرخی. من در کتاب «دستور امروز» و مقالات متعدد دیگر ساختمان دستوری نثر امروز را با آن درگذشته مقایسه کرده‌ام.

بررویهم ساختمان دستوری فارسی معاصر ثمره و حاصل تحول دستوری فارسی دری قدیم است ولی این ساختمان کم‌وبیش از ساختمانهای دستوری فرنگی و عامیانه نیز متأثر شده است.

مثلا تحت تأثیر زبان گفتار این ساختمانها وارد زبان رسمی شده است:

۱- ضمایر مشترک خودم، خودت، خودش...

۲- فعلهای استمرارئی که با «دارم» و «داشتم» و «داشته» ساخته‌می‌شوند مانند: «دارم می‌روم» و «داشتم می‌رفتم».

۳- فعلهای مرکب ضمیری مانند: خوابم نمی‌برد، یادم نمی‌رود، خوشم نمی‌آید، لجش گرفت، خشکش زد.

٤- چسبیدن ضمایر متصل به‌حروف اضافه مانند برات، درش (درش فکر کن).

برایت دسته گل آوردم امروز به‌این بیچاره زیبائی بیاموز

(لاهوتی)

دیگر از ویژگیهای عمدهٔ دستوری نثر رسمی امروز که تحت تأثیر صنعت و سرعت و کمی وقت و ازدیاد کتاب و نوشته و روزنامه بوجود آمده است افزایش جمله های کوتاه و بی‌فعل است، جمله هائی مانند «اینجا تهران» (بجای اینجا تهران

است)، «ساعت دوازده» (بجای حالا ساعت دوازده است)، «توقف ممنوع» (یعنی توقف ممنوع است)، «پاینده ایران»، (یعنی پاینده باد ایران)، «اطاق ٤» (یعنی اینجا اطاق شماره چهارمست)، «دانشکدهٔ ادبیات» (یعنی اینجا دانشکدهٔ ادبیات‌است).

دستور فارسی معاصر مقدار زیادی هم تحت تأثیر دستور زبانهای فرانسه و انگلیسی و زبانهای اروپائی قرار گرفته است این تأثیر بیشتر جنبهٔ صرفی داشته است نه‌نحوی، بنابراین قواعد نحو فارسی به‌اندازهٔ قواعد صرف آن تغییر نکرده است مثلا تحت تأثیر ترجمه پیشوند وپسوندهای خارجی با کلماتی بفارسی برگردانده شده‌اند که پسوند و پیشوند نیستند و امروز میتوان آنها را شبه پسوند و شبه پیشوند نامید. عناصری از قبیل عدم، خلاف، فاقد، پذیر، ناپذیر، ضد، قابل، غیرقابل در کلماتی مانند عدم صلاحیت، خلاف قاعده، شکست‌ناپذیر، ضد ملی، غیرقابل انعطاف که همه ترجمه کلمات بیگانه‌اند.

باری همانطور که آب رفته بجوی باز نمی‌گردد ساختمانهای دستوری منسوخ را هم نمی‌توان با تعصب زنده کرد، بیماری بکار بردن ساختمانهای قدیم بایددرمان شود. ساختمانهائی مانند توانست رفت، نمی‌خواهند پاسخ گفت، «که» به‌جای «بلکه» (او ایرانی نیست که انگلیسی است)، دید نتواند (به‌جای نمی‌تواندببیند) او را به‌شهر برد و برادرش را.

همانطور که سعی کسانی که نبش قبر ادبی پیشه کرده‌اند و میخواهندعناصر مرده زبانهای باستانی را زنده کنند بیهوده است، کار کسانی هم که نبش قبر دستوری می کنند عبث و باطل است.

فارسی امروز باید از قواعد دستوری امروز پیروی کند نه از قواعد عهد فرخی وعنصری و دقیقی ووصاف‌الحضره و قائم‌مقام. ازجمله عناصر دستوری منسوخ مطابقه دادن صفت و موصوف است مانند هیات اجتماعیه، قوهٔ قضائیه، امور خارجه. ازطرفی بکاربردن ساختمانهای دستوری بدعت‌آمیزی که بعضی از نوپردازان افراطی استعمال می کنند بهیچوجه مناسب زبان رسمی نیست زیرا این ساختمانها سخن را مبهم و دیریاب می‌سازد مانند سرد سکوت به‌جای سکوت سرد، آبی آسمان، به‌جای‌آسمان آبی.

وانگهی بدعت در قواعد دستوری و عدول از قواعد رایج تنها کار نوابغ شعر وادبست ومعلوم‌نیست کسانی که چنین تغییراتی را درساختمان دستوری زبان‌می‌دهند از این زمره باشند. باری اگر هم در زمان مانابغه‌ای ظهور کند و بدعتهای لغوی و

دستوری بیاورد که فهم آن آسان نباشد نباید فوراً وارد زبان رسمی شود بلکه باید در حوزه ادبیات باقی بماند زیرا چنانکه گفتیم **مهمترین خصیصهٔ زبان رسمی و زبان معیار وضوح و روشنی آنست**. بنابراین هرساختمان دستوری پیچیده‌ای که ممکنست در ادبیات محلی داشته باشد نمی‌تواند وارد نثر رسمی یعنی نثری که هدفش بیان هرچه واضح‌تر اخبار و معارف و علوم و فنونست گردد.

***

از آنچه گفتیم میتوان نتیجه گرفت که برای زبان رسمی معاصر می‌توان چند منبع اصلی قائل شد: ۱ــ زبان رسمی قدیم، ۲ــ زبان ترجمه، ۳ــ زبان عامیانه، ٤ــ زبان ادبی و زیبا یعنی‌گونه نمونهٔ معاصر که اینها از منابع دیگری که برشمردیم اهمیت بیشتری دارند و به‌این سبب باید دربارهٔ آنها تحقیق بیشتری کرد.

تکوین زبان رسمیــ گفتیم که هیچ زبانی یکپارچه نیست و خود به‌لهجه ها و بخشها و اجزائی تقسیم می‌شود که آن را گونه های زبان می‌گویند مانند گونه های گفتاری، گونه های نوشتاری، گونه های تهرانی و اصفهانی یا گونه واعظانه، درسی، اداری، دوستانه و اخوانی. بنابراین زبان رسمی و نوشتنی معاصر چیزی نیست جز همان زبان سنجیده و مقبول و پذیرفته که یکی ازگونه های زبانست.

زبان رسمی در هیچ کشوری از ابتدا گونه رسمی و ادبی نبوده است بلکه در آغاز لهجه‌ای محلی و زبانی منطقه‌ای بوده است که تحت تأثیر عوامل سیاسی و اقتصادی و فرهنگی و ادبی بتدریج اعتبار اجتماعی یافته است و تبدیل به‌زبان رسمی گردیده است مانند زبان فارسی دری که زبانی محدود به‌نواحی مشرق ایران بوده است بعداً به‌سبب رواج آن در مراکز قدرت و به‌علت پیدا شدن شاعران و نویسندگانی مانند رودکی، شهید، کسائی، فردوسی، بلعمی، ابوبکر اخوینی که باآن آثارعلمی و ادبی بوجود آوردند بر لهجه های دیگر غلبه کرد و مبدل به‌زبان رسمی شد. اگرچه زبان را مردم بوجود می‌آورند اما اگر فردوسی و شاعران و نویسندگان و اهل قلم را هم زنده کنندهٔ زبان فارسی خطاب کنیم مبالغه‌ای نکرده‌ایم زیرا اینان در واقع زبان مردم و نمایندهٔ مردمند و سخنانشان سخنان مردمست: همچنین است در مورد زبان رسمی ملل دیگر که در ابتدا لهجهٔ محلی بوده است ولی بتدریج تبدیل به‌زبان رسمی گردیده است. زبان فرانسه و ایتالیائی و اسپانیائی در آغاز یکی از لهجه‌های محلی زبان لاتین بوده‌اند و به‌عللی نظیر آنچه در مورد فارسی ذکر کردیم

لهجه‌ها و گویشهای دیگر را تحت‌الشعاع قرار داده‌اند و تحت تأثیر مبارزات ملی و فعالیت نهضت‌های استقلال‌طلبانه بتدریج بدل به‌زبانی رسمی شده‌اند و برگزیدگانی مانند دانته، سروانتس، رابله، سارو آن را تقویت کردند و تبدیل به‌زبانی عام و فراگیرش نمودند. بنابراین زبان مقبول و سنجیده و رسمی در ابتدا یکی از لهجه‌های محلی یک زبانست. لهجه‌ایست مانند لهجه‌های دیگر منتهی لهجه‌ای که معمولا در پایتخت رایج است و صاحبان قدرت و هنرمندان و نویسندگان و شاعران بدان‌سخن می‌گویند. از این رو احتمال اینکه لهجهٔ امروز تهرانی روزی بدل به‌زبان رسمی شود یا در زبان رسمی تاثیر زیاد کند بسیار است زیرا با آن هم پایتخت‌نشینان‌متنفذ سخن می‌گویند و هم کسانی مانند هدایت و جمالزاده و دیگران با آن اثر هنری بوجود آورده‌اند.

هنگامی که لهجه‌ای که ازاعتبار اجتماعی برخوردار می‌گردد و با آن علوم و فنون‌و ادبیات بوجود می‌آید و زبان رسمی می‌شود وبتدریج تقویت می‌گردد، بوجود آمدن خط و دستور و کتاب لغت و مراکز تعلیم و رادیو و تلویزیون و روزنامه این زبان را تثبیت می‌کنند و همینکه تثبیت شد از تحول آن کاسته می‌شود به‌این علت سرعت تغییر و تحول زبان نوشتار از زبان گفتار و لهجه‌های محلی به‌مراتب کمتر است و این امر یعنی تحول گاهی سبب تحجر و کلیشه‌ای و قالبی شدن زبان‌رسمی می‌گردد. به‌این سبب زبان رسمی را می‌توان «زبان کند سیر» و «زبان تثبیت شده» نیز نامید و اگر شاعران و ادیبان و اهل ذوق و نویسندگان و دانشمندان، که درواقع فرمانروایان زبانند بداد آن نرسند و عناصر پرتوان‌تری برای آن نسازند و نیافرینند به صورت متحجر باقی می‌ماند و ضعیف می‌گردد از این رو شاعران و نویسندگان و اهل قلم را باید بزرگترین عامل تحرك زبان رسمی دانست.

گسترش زبان رسمی- دیدیم زبان رسمی در آغاز وسعت و برد و شعاع عمل چندانی ندارد و منحصر به‌ناحیه‌ای محدود است ولی تحت تأثیر عوامل زبانی و غیر زبانی و با تقویت حیات ملی و فرهنگی و با توسعهٔ قدرت سخنگویان آن زبان و با پدید آمدن آثار ادبی و علمی گسترش می‌یابد. این زبان مانند نهالی رشد می‌کند و بارور می‌شود و تماس با ملل دیگر و اقتباس موجب غنای آن می‌شود و باپیشرفت علوم و فنون و ادبیات این زبان نیاز فراوانی به‌مفاهیم و معانی تازه پیدا می‌کند تا هرچه غنی‌تر و نیرومندتر شود. زبان دراین حال برای باروری و تقویت خودبدینسان

عمل می‌کند و این طرق را بکار می‌بندد:

۱ــ با عناصر موجود زنده از راه ترکیب و اشتقاق لغات تازه می‌سازد. مراد از اشتقاق لغت‌سازی با پسوندها و پیشوندها و میانوندهای اشتقاقی و عناصر غیر مستقل زبان است، مانند لغت‌سازی با گر، گاه، ار، کده (مثل دانشگاه، دانشکده، بتکده، نوشتار، ستمگر) و غرض از ترکیب، لغت‌سازی با عناصر مستقل زبانست مانند دلتنگ، تنگدل، مهمانسرا، دانشسرا که در آن عناصر ترکیبی دل، تنگ، مهمان، سرا همه کلمات مستقلند یعنی به‌تنهائی هم بکار می‌روند.

۲ــ لغات موجود را به‌معنی مجازی بکار می‌برد یا آنها را برای مسائل علمی و فنی به‌صورت اصطلاح استعمال می‌کند مانند: «هنر» که درقدیم به‌معنی امتیازات و محسنات بوده است و در مقابل عیب قرار داشته و امروز به‌یک رشته از معارف بشری اطلاق می‌شود که در مقابل علم قرار دارد یا «ملت» که اصلا به معنی مذهب بوده است ولی امروز، به‌معنی مردم می‌آید و یا رعنا که دراصل به‌معنی زن خودپسند واحمق است اما شاعران بتدریج معنی دیگری به‌آن داده‌اند و آن را به معنی بلندقامت و طناز بکار برده‌اند و یا عشوه که اصلا به‌معنی فریب بوده است اما در زبان شعر به معنی غنج و دلال و دلبری است.

۳ــ بوسیلهٔ قرض و اقتباس - یکی از راههای گسترش و باروری زبان اقتباس از زبانها و لهجه‌های محلی است یعنی زبان رسمی بر اثر برخورد با زبانها ولهجه‌های دیگر و قرض از آنها به‌گسترش وتوسعهٔ خود می‌پردازد و بیش از پیش خود را غنی می‌سازد، هر زبانی پر است از عناصر اقتباسی و این کارامری است طبیعی و بهیچوجه عیبی برای آن نیست. هرچه زبانی با زبانها و فرهنگهای دیگر تماس بیشتری‌داشته باشد عناصر قرضی آن نیز بیشتر می‌شود به‌طوری که گاهی این عناصر به ۷۰ تا ۸۰ درصد بالغ می‌شود از این قبیلند زبان انگلیسی و اردو مثلا فارسی که پراست از لغات عربی، ترکی، مغولی، چینی، آرامی، سغدی، ختنی، هندی، فرانسوی، انگلیسی، روسی بطوریکه اگر بخواهند این واژه‌ها را از آن بیرون بریزند چیزی برای آن‌باقی نخواهد ماند و به‌شکل وحشتناکی ناتوان و ضعیف خواهد شد و از ادای مقصود باز خواهد ماند.

واژه‌های اقتباسی گاهی مربوط به‌اصطلاحات علمی و فنی و فرهنگی و دینی و

ادبی و تخصصی است مانند خمس، زکوة، شیمی، فیزیک، فلسفه، منطق، عروض، قافیه، نقد شعر و گاهی مربوط به‌مسائل عادی و روزانه است مانند: مرسی، اتومبیل، ماشین، کراوات، استکان و درشکه.

٤ــ از راه تقلید از اصوات طبیعی ـ نمونه این نوع لغات عبارتند از: شرشر، غریدن، طراق طروق، تق‌تق، غرغره. این قسم لغت‌سازی بیشتر مربوط به‌مرحلهٔ تکوینی زبانست نه‌به‌مراحل بعدی وپیشرفته آن و همچنین مربوطست به‌زبان‌عامیانه.

تحول زبان رسمیـ تحول از قوانین عمومی عالم است به‌گفتهٔ هراکلیت حکیم نامی یونان باستان: «در یک رودخانه دوبار نمی‌توان شنا کرد چون بار دوم هم رودخانه تغییر کرده است و هم شناگر». هم اوست که می‌گوید: «عالم چون رودی روانست و هیچ لحظه آن مانند لحظه دیگر نیست» به‌گفته شاعر شیرین سخن، سعدی:

آنچه دیدی برقرار خود نماند   و آنچه بینی هم نماند برقرار

بنابراین زبان هم مانند امور دیگر جهان در تغییر و تحول و تبدل است. زبان هم مثل بنیادها و نهادهای دیگر اجتماعی از قبیل اقتصاد، سیاست، خانواده تغییر می‌کند ولی سرعت تطور آن از بیشتر نهادهای اجتماعی کمتر است به‌این‌سبب زبان بنیادی دیرپا و کند سیر است همانطور که زبان امروز، با زبان عصر رودکی تفاوت چندانی ندارد اما وضع اقتصادی و سیاسی و مذهبی جامعه ایران بارها زیرورو و دستخوش تغییر شده است.

ضمناً گفتیم سرعت تحول زبان گفتار از زبان نوشتار و رسمی بیشتر است زیرا زبان نوشتار به‌سبب تثبیت شدن و به‌علت وجود خط و کتاب لغت از زبان گفتار که چندان قابل ثبت شدن نیست بیشتر تغییر می‌کند.

تغییر زبان در جهات مختلفی صورت می‌گیرد یعنی زبان از لحاظ‌های مختلف تغییر می‌کند هم از لحاظ دستوری و هم از نظر صوتی و هم از جنبهٔ واژگان و هم از لحاظ معنا. اما سرعت تغییر واژگان آن بیش از تغییرات دستوری و صوتی آنست چنانکه امروز بسیاری از لغات و واژه‌های قدیم فراموش شده‌اند. لغاتی مانند: کرنجو، روی رزمه، متنزه، رویت، تراجع، هنیر، چشم آغیل، وسناد، و غیره در حالی که ساختمان دستوری و صوتی زبان صرفنظر از تغییرات مختصر آن نسبتاً ثابت مانده است.

تحول زبان علل بسیاری دارد که میتوان آنها را به‌علل زبانی یا علل درونی و علل غیر زبانی یا بیرونی تقسیم کرد. مراد از علل غیر زبانی یا بیرونی عوامل اقتصادی، سیاسی، مذهبی، فرهنگی، علمی و مانند آنهاست که خود موجب بوجود آمدن علل زبانی هم می‌شود. مثلا روابط سیاسی و نظامی و تجاری و جنگی بین ملتها موجب برخورد زبانها با هم و سبب اقتباس و قرض گیریست و همچنین باعث تغییر واژگان و دستور و اصوات زبانست.

امور زبانی آنهائیست که از ذات زبان سرچشمه می‌گیرد یعنی اموریست که جزء عوامل غیر زبانی یاد شده نیست. این امور در درون و نهاد زبانست. امور زبانی را می‌توان امور طبیعی و خودبخود و درونی زبان نیز نامید درمقابل امور دسته‌قبل که امور برونی بشمار می‌روند. مثلا زبانهای عالم بدون در نظر گرفتن عوامل برونی و غیر زبانی یاد شده در جهات مختلف دستوری، واژگان و صوتی تغییر می کنند فی‌المثل دیدیم ساختمان دستوری زبانها از جمله زبان فارسی در طول زمان ساده شده است و پیچیدگی و تنوع و کثرت مسائل دستوری آن تبدیل به‌سادگی و وحدت گردیده است.

همچنین زبانهای جهان مانند لاتین، یونانی، فارسی باستان و اوستا ابتدا ترکیبی بوده‌اند ولی بر اثر تحول خودبخود و درونی به‌صورت تحلیلی در آمده‌اند یعنی در این زبانها آخر اسمها و صفات و ضمایر و قیود به‌مناسبت نقشی که درجمله داشته‌اند (مانند نقش فاعلی، مفعولی، اضافی... و غیره) تغییر می کرده است ولی همان زبانها بعداً بر اثر تحول به‌صورت تحلیلی در می‌آیند یعنی آخر اسم و صفت و قید وضمیر تحت تأثیر نقشی که درجمله دارند تغییر نمی کند مانند زبان فارسی امروز که آخر هوشنگ چه فاعل، چه متمم، چه مضاف‌الیه و چه مسند باشد تغییر نمی‌یابد. می‌گوئیم: هوشنگ آمد (فاعلیت)، از هوشنگ پرسیدم (حالت متممی)، کتاب هوشنگ (حالت اضافه).

یکی از عوامل تحول درونی و خودبخود زبان بوجود آمدن ادبیات در آنست.

گاهی علل درونی و برونی تواماً موجب تحول عناصر زبان می‌گردد مانند هنگامی که لغتی یا عنصری از زبانی به‌زبان دیگر می‌آید و در قالب زبان قرض‌گیرنده قرار می‌گیرد و از لحاظ صوتی و معنائی تغییر می کند مانند تلفظ مراجعه، مناظره، عیال، بودجه، کمیسیون در فارسی که با تلفظ اصلی آن در عربی و فرانسه

تفاوت دارد بنابراین یکی از علل تحول عناصر زبان برخورد زبانها با هم و ورود لغات زبانی به‌زبان دیگر است.

به‌این ترتیب سیال بودن و تحول یکی از ویژگیهای زبان رسمی است اما از طرفی ثبات و کندسیری نیز یکی‌دیگر از خصوصیت‌های آنست زیرا این زبان باید بین گروه بیشماری ارتباط ایجاد کند: از سوئی باید بین همهٔ مردم یک کشور در یک زمان بخصوص و از سوی دیگر بین مردم و فرهنگ گذشتهٔ آنها پیوند برقرار نماید از این رو اگر بیش از حد تغییر کند و اگر مانند گفتار تحول آن سریع باشد نمی‌تواند این وظیفه ارتباطی و ملی را بخوبی انجام دهد زیرا اگر سرعت تحول آن بیش از اندازه باشد مردم ده یا بیست سال بعد از ما سخنان ما و همعصران مارا نخواهند فهمید و در نتیجه گسستگی ملی و فرهنگی بوجود می‌آید و ما با خطر از دست دادن هویت ملی خود روبرو می‌شویم. درست است که زبان رسمی متحول است اما این تحول نباید بسرعت تغییر مدلباس بانوان باشد بطوری که برای‌مردم چند سال بعد قابل فهم نباشد و گرنه دستخوش ضایعات و آسیب‌های سیاسی و ملی فرهنگی خواهیم شد.

پس زبان رسمی دارای دو ویژگی متضاد است: از طرفی تثبیت شده وباثبات و از طرف دیگر متحول و سیالست زیرا دائم مفاهیم و عناصر قرضی و ترجمه‌ای و علمی و ادبی و عامیانه وارد آن می‌شود و این تغییر در عصر ما که عصر تحولات سریعست بیش از حد معمول صورت می‌گیرد بطوری که فهم نوشته‌های سی سال پیش اقبال و قزوینی و وحید برای امروزیان آسان نیست و همچنین فارسی‌دانان بیگانه‌ای که فارسی سی سال پیش را یاد گرفته‌اند فارسی امروز را نمی‌فهمند به‌این سبب نباید تحول زبان رسمی را که ابزاریست برای ارتباط بین گذشته و حال و برای پیوند میان مردم تسریع کرد بلکه باید سیر تحولی آن را با توجه به‌طبیعت و قوانین حاکم بر آن کند نمود. تحول این زبان باید بیشتر در جهت غنی کردن آن از راه ترجمه و اخذ مفاهیم جدید علمی و ادبی و فنی و هنری و فلسفی باشد نه‌در جهات دیگر که موجب تحول بیش از حد و در نتیجه هرج‌ومرج آنست.

گفتیم آنچه برای زبان فارسی خطرناکست بخشیدن سرعت غیر لازم به‌تحول آنست بخصوص اگر این تحول مصنوعی و در جهتهای ناسالم باشد. در جهاتی از قبیل پاکسازی وپالایش زبان از عناصر اقتباسی ادبی و علمی و فرهنگی قدیم،

عربی‌مآبی، غرب‌زدگی و قرض‌گیری بیش از حد لغات فرنگی و عامیانه، پیچیده کردن زبان و ابهام‌گرائی که در زمان قدیم به‌صورت نثر فنی و امروز به‌عنوان نثر نو و ادبیات نو رواج می‌یابد. ضمناً باید توجه داشت که تحول زبان در صورتی مشروع و پسندیده است که طبیعی باشد و گرنه تحول مصنوعی زبان آن هم در جهات ناسالمی که گفتیم بسیار خطرناک و مصیبت‌بار است و آنانکه تحول طبیعی زبان را مجوز آشفته کردن و پیچیده ساختن و نامفهوم نمودن آن می کنند یا نادانند یا دشمن ایران و فرهنگ این مرزوبوم، البته سوق دادن زبان بسوی فصاحت و زیبائی و غنی کردن آن با توجه به‌ساختمان و طبیعت آن کار مفیدیست.

یکی از عوامل تحول زبان رادیو و تلویزیونست مثلا پخش تصنیفها و نمایشنامه‌ها و مصاحبه‌ها و داستانهائی که به‌زبان عامیانه است موجب تحول سریع زبان رسمی بسوی زبان عامیانه است و بنابراین برای پرهیز از خطر عامیانه‌گرائی زبان باید از پخش بیش از حد زبان عامیانه از این دستگاهها خودداری کرد و در این امر باید تعادل را حفظ نمود.

نقشهای زبان رسمی - زبانی که بدینسان پس ازگذشت قرنها تحول اجتماعی و زبانی بوجود آمده است، زبانی که جویها و رودهای متعددی درطول قرون به‌آن ریخته است و آن را تبدیل به‌دریائی عظیم کرده است، بزرگترین سرمایهٔ ملی ایرانیانست. این زبانیست که از یک‌سو از واژه‌ها و ساختمانهای دستوری زبان ساسانیان یعنی از سخنان تنسر و انوشیروان و بوذرجمهر برخوردار است و از سوئی با لغات و کلمات عربی دوران اسلامی درآمیخته است، از سوی دیگر واژه‌های ترکی، مغولی، فرانسوی و انگلیسی به‌آن مایه داده‌اند، از طرفی از جویبار زلال شعر آسمانی حافظ جرعه ها نوشیده است، از طرفی دیگر از شراب شعر فردوسی و سعدی سرمست گردیده است و از جانبی دیگر از نوش نوشته های قائم‌مقام و طالبوف و میرزا آقاخان کرمانی و دهخدا و جمال‌زاده و هدایت و اقبال تغذیه کرده است. این زبانیست که از سرچشمهٔ ترجمه های میرزا محمدطاهر قاجار، میرزا حبیب اصفهانی، عبداللطیف طسوجی، محمدعلی فروغی، محمد قاضی، شجاع‌الدین شفا سیراب گردیده است. این زبانیست سترگ و شیرین و عزیز که آثار گرانبهائی در گذشته و حال برای ما بوجود آورده است و پس از این نیز بوجود خواهد آورد زیرا این دریای‌خروشان باز هم موج خواهد زد ومروارید‌های درخشان و گوهرهای‌گرانبهائی

به‌ملت ایران هدیه خواهد کرد بنابراین باید در باروری و تقویت آن کوشید.

این زبان برای ما منشاء زیبائی و سودمندی و وحدتست و برای این ملت کهنسال نقش‌هائی بازی می‌کند و وظائف سنگینی به‌عهده می‌گیرد که به‌بعضی از آنها اشاره می‌کنیم:

۱— استواری وحدت ملی، ۲— نشر و تعلیم علوم و فنون، ۳— آفرینش ادبیات.

بلاغت

«بلاغت آفرینش سخنی فصیحست که به‌مقتضای حال باشد» یعنی خلق سخنی که مناسب زمان و مکان و روحیه مخاطب باشد. چنین گفته‌ای گاهی مختصر و گاهی مفصل، وقتی مؤکد و وقتی دیگر خالی از تأکید، زمانی صریح و زمانی غیر صریح و کنائی است. به‌عبارت دیگر گاهی لازم است کلام را کوتاه بیاوریم و آن هنگامی است که فرصت پرداختن به‌جزئیات نیست و این کار لازم نمی‌نماید ولی گاهی چنانکه دیدیم واجب است که گفتار مفصل باشد و جزئیات طرح شود و توضیحات لازم گفته آید مانند آنچه در کلاس درس و کتابهای علمی می‌بینیم. اگر مخاطب منکر موضوعی باشد بهتر است گفته با تأکید همراه باشد و اگر خالی‌الذهن باشد مرجح است که کلام بدون تأکید ادا شود. اگر در محفلی و زمانی شعر ستایشی را نمی‌پسندند، مانند عصر صفویه، چنین شعری را نباید گفت. شاعری که با تودهٔ مردم سروکار دارد باید شعر ساده و حتی عامیانه بسراید مانند بسیاری از اشعار دوران انقلاب مشروطیت و اگر مخاطب از خواص و اهل ادب باشد لازمست شعر را ادیبانه و صنعتگرانه بگوید مانند اشعار خاقانی، انوری و نظامی.

باری اقتضای حال ایجاب می‌کند که با زنان بنوعی و با مردان بنوعی‌دیگر، با تندرستان بشکلی و با بیماران بشکلی دیگر، با کودکان بقسمی و با بزرگسالان به‌قسمی دیگر سخن بگوئیم:

چون سروکار تو با کودک فتاد   پس زبان کودکی باید گشاد

رعایت اقتضای حال تأثیر سخن را دوچندان می‌کند و بر نفوذ و گیرائی آن می‌افزاید اما باید دانست که مراعات این امر اگر چه از عوامل زیبائی و جذابیت

است اما تنها عامل آن نیست و برای آن که کلام تأثیر کامل داشته باشد و سبب اقناع و ترغیب گردد باید با عوامل دیگری نیز توأم شود و آن عوامل همانهائی است که ما آنها را آرایشهای ادبی نامیدیم زیرا هر کلام فصیح و بلیغی لااقل با چند عامل دیگر زیبائی سخن نیز همراهست با عواملی مانند: تشبیه، اغراق، پی‌آوری و غیره که شرحشان گذشت. (به‌صفحات ۱۲٤ تا ۱۳۷ نگاه کنید). همانطور که پیش از این هم گفتیم عناصر زیبائی را در معانی و بیان و بدیع نمی‌توان ازهم جدا کرد و این عوامل مجموعاً سبب شیوائی و رسائی و تأثیر سخن می‌شوند بهمین دلیل نویسندگان نخستین کتب معانی و بیان و بدیع، همه این امور را با هم‌نوشته بودند و اروپائیان نیز بهمین طریق رفته‌اند.

مراعات اقتضای حال را از دو لحاظ میتوان مورد مطالعه قرار داد یکی از نظر گوینده و شاعر و دیگر از نظر مخاطب.

شرایط روحی و حال سخنور ممکنست مقتضی این امور باشد: او ممکنست عاشق یا معشوق، نومید یا امیدوار، ستمدیده یا ستمگر، جوان یا پیر، تندرست یا بیمار، آرام یا خشمگین، ترسو یا شجاع، شاد یا غمگین، بخیل یا سخی، ناتوان یا توانا، پرهیزکار یا بی‌تقوا، جوانمرد یا دون همت، وطن‌پرست یا بی‌حمیت باشد. هر کدام از این احوال مناسب شعر و سخنی خاص است و همین حالاتست که انواع ادبی را بوجود می‌آورد (به‌صفحات ٤٦ تا ٤٠١ نگاه کنید). این احوالست که مولوی را به‌فنا در ذات حق و بهار و فردوسی را به‌سرودن اشعار میهنی وامی‌دارد و خیام و حافظ را به‌گفتن شعر رندانه برمی‌انگیزد و هم‌چنین این روحیاتست که گاهی موجب اطنابست و گاهی سبب ایجاز. مثلا عاشق دوست دارد هرچه بیشتر دربارهٔ معشوق و عشق خود سخن بگوید و شعر بسراید بنابراین حال او مقتضی اطنابست و فرد درمانده و ستمدیده و خشمگین نیز می‌خواهد دربارهٔ ستم و ظلمی که باو روا داشته‌اند هرچه بیشتر حرف بزند و عقدهٔ دل بگشاید. کار سخنور برای آفریدن اثر مناسب با احوال خود معمولا دشوار نیست زیرا وی آنچه در درونش میگذرد بدون تکلف و مانع و رادعی بیان می کند و او اسیر و دستخوش حالاتیست که در ضمیر او می‌جوشند و بی‌هیچ آداب و ترتیبی به‌صورت شعر و کلام زیبا در می‌آیند. سخن آفرین در ابراز عواطف و احساس و افکار خویش نیازی به تحقیقات روانشناسی و جامعه‌شناسی ندارد زیرا وی تابع احساسات خویش است و

هرچه دل‌تنگش می‌خواهد میگوید اما این سخن‌شناس است که برای نقد اثر سخنور باید به‌چنین مطالعاتی دست بزند زیرا اوست که باید به‌یاری تحقیقات روانشناسی و اجتماعی و ادبی تشخیص دهد که گفته و سروده گوینده به‌مقتضای‌حال او هست یا نه؟ آیا او در بیان افکار و عواطف خویش خوب از عهده برآمده است یا خیر؟

این سخن‌سنج است که از راههای علمی و فنی باید کشف کند که سخن‌آفرین با خویشتن صادق و دمساز هست یا نه؟

مخاطب یا مخاطبان نیز دارای روحیات و حالات و وضع اجتماعی متفاوتی هستند که با هرکدام باید بنحوی سخن گفت و برخورد کرد. مخاطب ممکنست تیزهوش یا کانا، دانا یا نادان، شجاع یا ترسو، خردمند یا بیخرد، توانگر یا بینوا، متعصب یا بلندنظر، کودک یا بزرگسال، زن یا مرد، پدر یا فرزند، معشوق یا عاشق، زیردست یا زبردست، مخالف گوینده یا موافق او باشد.

سخنور در برخورد با سخن‌گیر و سخن‌شنو علاوه بر قریحه سخن‌آفرینی باید روانشناس و آداب‌دان و با استعداد و نکته‌سنج نیز باشد تا بتواند گفته‌ای مناسب‌حال آنها بگوید یا بنویسد. بهمین‌سبب سخن شاعر ونویسنده وسخنران باید مناسب محیط و فرهنگ مخاطبان وی باشد تا بردل آنان بنشیند. یکی از اسرار و رموز دلنشینی اشعار سعدی و حافظ نیز همینست. آنان تصویرگر زیبائیها و سرسبزیهای شیراز و فرهنگ عصر خویشند. در آثار آنان بارها از عاد و ثمود و نوح و یوسف و زلیخا و شیرین و خسرو و فرهاد و سیاوش و رستم و کیقباد و کاووس و اسفندیار و فارس و عراق و بغداد و خراسان و تبریز یعنی عناصر فرهنگی این مرزوبوم سخن بمیان آمده است. بطوری که ایرانیان در طول قرنها این اشعار را زبان حال خود و محیط و فرهنگ خود یافته‌اند و به‌آن عشق ورزیده‌اند گوئی چنگ روح نکته‌یاب و روانشناس این شاعران بیش از هرکسی با تاردل و جان ایرانیان همنوا بوده و برای آنان نغمه‌سرائی کرده است و به‌همین سبب هم هست که خود و شعرشان به جاودانگی پیوسته است. اما یافتن سخن مناسب و مؤثر برای برخی از مردم کار آسانی نیست مثلا معلوم نیست سخنور برای راهنمائی و ارشاد حسود تنگ چشم کوته نظر چگونه باید سخن آغاز کند و دانسته نیست که آیا بهتر است صریحاً باو بتازد یا اقتضای حال ایجاب می کند که با کنایه و تعریض موضوع را به‌او گوشزد

نماید و بگوید:

توانم آنکه نیازارم اندرون کسی حسود راچکنم کاوزخود برنج‌دراست.

هم چنین معلوم نیست سعدی این بیت زیبا را برای هشدار به‌مردان پاک و برحذر داشتن آنان از شر حسودان سروده است یا آن را برای تربیت و تنبیه این گروه گفته است. و یا اینکه اصلا غرضش بیان حقایق جاودانی این دنیای‌لبریز از راز و شگفتی بوده است.

در این مورد آنچه مسلم است مخاطب باید واقع بین و طبیعی باشد و بلاغتی که تاکنون بوجودآمده است خاص چنین کسانیست یعنی خاص مردم سالم‌اندیش است. خاص آنهائیست که دارای خصائل و فضائل عالی انسانی نیزهستند زیرا برای افراد غیر طبیعی و ابله و حسود و بدنهاد و بیخرد و تنگ‌نظر و گناه‌آلود، سخن بلیغ و غیربلیغ یکیست. در چنین موجوداتی تنها سخنان فسادآلود و خیانت‌آمیز و ابلهانه و دور ازحقیقت مؤثر است. بلیغ ترین و فصیح ترین پندها ورهنمودهای پیامبران و شاعران و صلاح اندیشان و روانشناسان جهان نتوانسته است روح‌پریشان اینان را علاج کند. این اشخاص سخنانی می‌خواهند که روان بیمارشان را تأیید نماید: این کسان با فضلیت و حقیقت و واقع بینی سروکاری ندارند. گفته‌های‌درست و سالم ومعقول و پرهیزکارانه و انسانی را مطلقا نمی‌شناسند و الا تحت تأثیرصدها شعر و ضرب‌المثل و حکایت فصیح و بلیغ خردمندان و نیک‌اندیشان قرار میگرفتند. این بیماران می‌خواهند سر به‌تن هیچ متکلم بلیغی که از درستی و راستی و عقل و واقع‌بینی سخن میگوید نباشد. آری بیماری اینان را با سخن بلیغ عادی نمی‌توان درمان کرد. این افراد به‌روانشناس و طبیب نیاز دارند نه‌به‌سخنور شیرین سخن و بلیغ. برای این کسان اگر هم بلاغتی وجود داشته باشد بلاغت بیمارگونه‌ایست که آن را باید در میان تحقیقات روانکاوان و متخصصان بیماریهای روانی جستجو کرد. زبان‌چنین پزشکانی در گذشته با بیماران خود بندوزنجیر و تحقیر و شلاق و زندان بوده است ولی امروز علم روانشناسی زبان انسانی‌تری برای چنین افرادی برگزیده است. اما اینقدر هست که این زبان نیز مانند خود روانشناسی ناپخته و نوپاست و هنوز مراحل کودکی خود را طی می کند و بنابراین تاکنون در این موارد زبان عالی و مهیجی که دارای بلاغتی کارساز و مؤثر باشد و چنین کسانی‌را درمان کند بوجود نیامده است. بنابراین دو نوع بلاغت داریم یکی بلاغت برای صاحبان روح

و جان سالم و دیگر بلاغتی خاص بیماران روانی و اخلاقی. مراد سخن‌سنجان و متخصصان ادبیات و سخنوری از بلاغت، بلاغت نوع نخست است. غرض همان بلاغت پروپا شکسته است که تاکنون برای این دسته ایجاد شده است وگرنه‌برای نوشتن بلاغتی که هم بدرد سالم‌اندیشان بخورد و هم بکار پریشان روحان بیاید کار مهمی صورت نگرفته است و تازه همین مقداری هم که بوجود آمده است ناقص است.

برای خلق بلاغت پیشرفته‌ای که بتواند بکار همه بیاید باید تحقیقات و مطالعات توانفرسای بیشتری بعمل آورد. بیشک شاعر و نویسنده و سخنران نابغه خود بدون این اطلاعات و دانشها هم اقتضای حال مخاطب را در هر مورد در می‌یابد و سخنان مناسب را برای اقناع و ترغیب مردم پیدا می کند. به‌این جهت با اطلاعات ناقص کنونی بهترین راه درک مقتضای حال استعداد شاعران و نویسندگان و سخنرانان بزرگ و نابغه است و علوم و فنون بلاغت و سخنوری در این زمینه نمی‌تواند کمک زیادی به‌کسانی که دارای استعداد اندکند بکند. دراین باره فقط می‌توان گفت رعایت اقتضای حال یکی از عوامل عمده تأثیر سخن است.

رعایت اقتضای حال- برای رعایت اقتضای حال باید عوامل فراوانی را درنظر گرفت که همهٔ آنها را می‌توان به‌دو عامل زبانی و غیر زبانی برگرداند. عوامل زبانی اموریست از قبیل دستور و لغت و ادبیات یعنی مسائلی مانند تأکید، اطناب، ایجاز، حذف، ذکر و غیره. این عوامل را میتوان از دو دیدگاه مطالعه کرد: یکی از دیدگاه سخنور و دیگر از نظر سخن‌گیر پس برروی هم چهار عامل عمده خواهیم داشت:

۱ــ عوامل زبانی برای سخنور.
۲ــ عوامل زبانی برای سخنگیر و مخاطب.
۳ــ عوامل غیر زبانی برای سخنور.
۴ــ عوامل غیر زبانی برای سخنگیر و مخاطب.

مسائل غیر زبانی بلاغت بیشتر عبارتنداز: امور روانی و اجتماعی حاکم بر حال و محیط سخنور و سخن‌گیر یا هردو.

مسائل غیرزبانی سخنور برای تأثیر در روحیه سخنگیر عبارتنداز: بشردوستی، میهن‌پرستی، خردمندی، صمیمیت، صداقت، ایمان، احترام به‌عقاید دیگران و حفظ حیثیت آنها، پرهیز از جدل و خشونت، تواضع و اعتراف بخطا، خود را به‌جای

مخاطب گذاشتن، اعتماد بنفس، شجاعت، شور، ادب، آگاهی از روانشناسی وجامعه‌شناسی، خوش‌طبعی و ذوق لطیف و زیبا، ژرف‌نگری، پاکنهادی، تسلط بر موضوع و تسلط برسخن. بنابراین سخنور بلیغ باید آراسته به‌فضائل اخلاقی و علمی باشد یعنی کسی باشد روانشناس، با هوش، شجاع، صمیمی، عمیق، دقیق، و مسلط بر زبان و ادبیات و فرهنگ جامعهٔ خود و آگاه از موضوع مورد بحث.

مسائل غیر زبانی برای مخاطب- برای ایراد سخنان بلیغ و رعایت مقتضای حال، سخنور باید به‌روحیات و مسائل روانی و اجتماعی و فرهنگی مخاطب نیز توجه کامل داشته باشد تابتواند او را جلب کند وی باید از این امور آگاه باشد. از اموری مانند خرد، هوش، ذوق، دانش، ایمان، تحصیلات، احساسات، تربیت، خلق‌وخوی، دین، زبان، فرهنگ، سلامت جسمی، صبر، حوصله، ادب، شغل، وضع اجتماعی و طبقاتی مخاطب وعلاقهٔ وی به‌موضوع. یعنی سخنور باید بداند که با چه کس یا کسانی سروکار دارد. باید آگاه باشد که طرف او حسود است یا بلندنظر، متعصب است یا والانگر، تندخو است یا آرام، درس خوانده است یا امی. ترسو، خسیس و متقلب وطماع و بی‌گذشت و متجاوز و بیشرم و بیسواد و ضعیف وگمراهست یاخیر. او باید بداند که با مخاطبی با ادب، خردمند، پرشور، مؤمن، باذوق، قوی، شاد و واقع‌بین سروکار دارد یا با غیر از اینها. مستمع یا خوانندهٔ او زن است یا مرد، نوجوانست یا بزرگسال.

در شناخت روحیه مردم، سخنور بلیغ باید به‌یکی از مهمترین اصول حاکم برروح بشر یعنی به‌غریزه و میل صیانت به‌نفس و علاقه به‌خود توجه کند. به گفتهٔ دیگر او باید بداند که هر کس مایل است از علائق خاص خود چیزی بشنود نه از آرزوها وتمایلات دیگران. هر انسانی دوست دارد از فرزند و میهن و یار و دیار خویش با او صحبت کنند نه ازشهر و فرزند و یارودیار دیگران.

مسائل زبانی بلاغت - سخنور باید در مقابل مخاطبان و سخنگیران سبکها و گونه‌های زبان را مراعات کند باین معنی که با بزرگان و دانشمندان گونه‌های احترامی را بکار برد یا بعبارت دیگر با آنان مؤدبانه سخن بگوید و با همپایگان و دوستان و کودکان و زنان با زبان و سبک خود آنان صحبت کند. دیدیم زبان، موجود یکپارچه‌ای نیست و هر زبانی گونه‌ها و جلوه‌های متنوعی دارد از قبیل زبان گفتار و زبان نگارش، زبان رسمی، لهجه‌های محلی، زبان قرن پنجم و ششم و

غیره که همهٔ گونه‌ها و جلوه‌های مختلف یک زبانند.

باری سخنور توانا باید برای عوام بلهجهٔ عامیانه شعر بسراید همانطور که اشرف‌الدین‌حسینی و روحانی و دهخدا و دیگران چنین کرده‌اند و برای خواص بزبان خودشان سخن بگوید. بنابراین شاعر زمان ما نباید بزبان فردوسی و فرخی شعر بسازد و لغات و ساختمانهای دستوری کهنه و منسوخ دورهٔ آنان را بکار برد زیرا اگر چنین کند اقتضای حال و زمان را مراعات نکرده است و سخن او مانند بسیاری از شاعران پیچیده و نامأنوس می‌شود و بر دلها نمی‌نشیند.

رعایت ایجاز یا اطناب، تأکید یا عدم تأکید، کنایه یا تصریح، تشبیه یا غیر آن نیز از عوامل زبانی مراعات اقتضای حالند. همچنین رعایت سبکهای ادواری مانند سبک خراسانی و عراقی و هندی و مکتبهای ادبی نیز از شرایط‌رعایت اقتضای حالست. زیرا در دورهٔ سعدی یعنی دورهٔ سبک عراقی سرودن شعر به‌سبک خراسانی بیمزه و خالی‌از ظرافت بوده است و مدیحه‌سرائی‌در دورهٔ صفویه که خواص و عوام مخالف این کار بوده‌اند فایده و لطفی در برنداشته است زیرا در این دوره سرودن اشعار مذهبی رایج بوده است نه‌مدیحه و ستایشنامه.

البته گاهی سبک شعر و ادبیات به‌انحراف کشیده می‌شود و شاعران و نویسندگان بی‌ذوق به‌پیروی از مد روز به‌دنبال گفتن شعر و نوشتن نثر انحرافی و کژآئین و ناسازگار می‌روند مانند آنهائی که قرنها در پی نثر ناسالم فنی دویدند و زبان فارسی را صدها سال از راه صواب و صراط مستقیم بدر بردند و تاریخها وآثاری نوشتند که هیچ ارزش ادبی و زبانشناسی در خور توجهی ندارد و در میان مردم خواننده‌ای برای خود پیدا نکرده است مگر کسانی که از طبقات مرفه و بیکار و متفنن بوده‌اند زیرا فهم چنین آثار غلنبه‌ای برای خلق‌الله بسیار مشکل بود. از این قبیلند نویسندگانی مانند منتجب‌الدین بدیع اتابک جوینی، بهاءالدین بغدادی، عطاملک جوینی، وصاف‌الحضره، میرزا مهدی‌خان استرآبادی و بسیاری دیگر از نثرنویسان و تاریخ نگاران عصر مغول و تیموری و صفویه و قاجاریه.

باری آثار شوم این نثر انحرافی تا زمان مشروطیت نیز بر جای بوده است و حتی تا بعد از آنهم ادامه داشته است و نثر دوران مشروطیت را هم تحت تأثیر خود قرارداده و اصطلاحات دلخراشی مانند قوهٔ قضائیه، دوره تقنینیه، فوق‌الذکر، اتخاذ تدابیر لازم از یادگارهای نامیمون همان دورانست. کسانی‌هم که امروز هذیانهای

بی‌وزن وقافیه و معنائی را بنام «شعر نو» به‌مردم قالب می‌زنند وگروه انبوهی از جوانان بی‌مایه راهم بدنبال خود می کشانند و این شیوهٔ نادرست را بصورت کالائی بنجل درآورده‌اند از این دسته‌اند.

رابطه بلاغت و شکل سخن- بعضی از ویژگیهای زبانی بلاغت از شکل و قالب شعر یا نثر ناشی می‌شود زیرا سخن ممکنست بصورت شعر و نثر و سخنرانی و گفتگو باشد و بلاغت و رعایت اقتضای حال در هر یک از آنها متفاوتست مثلا اولاً بلاغت گفتار با بلاغت نگارش تفاوت دارد. در سخنرانی و خطابه قسمت عمده‌ای از عمل تأثیروترغیب بعهدهٔ حرکات‌وصدای سخنرانست. البته عبارات‌فصیح و زیبا این تأثیر را دو چندان میکند اما در این نوع ازسخن جمله های عادی و حتی غلط هم خللی به‌سخنرانی وارد نمی‌سازد زیرا صدا و حرکات دست و سروچشم آن ضعفها را جبران می‌نماید. چه بسا سخنرانیهای مهیجی که وقتی بروی کاغذ آمده‌اند ارزش ادبی چندانی نداشته‌اند. از طرفی زبان سخنرانی معمولا با زبان عامیانه و گفتار درآمیخته است و همین امر یکی ازعوامل تأثیر آنست در حالی که بکار بردن‌زبان عوام در شعر و نثر رسمی موجب کاهش زیبائی و فصاحت آن میگردد. بلاغت‌ـ نویسان قدیم اروپائی و اسلامی یکی از نشانه های ابتذال و فساد زبان را همین استعمال لغات و جمله های عامیانه دانسته‌اند.

بلاغت در شعر و نثر نیز نسبی است و تابع شکل و ساختمان آنست مثلا ضرب‌المثل و گزارش علمی شایستهٔ ایجاز است درحالی که داستان و قصیده و کتاب علمی مناسب تفصیل و اطنابست. یا شعر بطورکلی مقتضی ایجاز است و نثر درخور اطناب. یا بگفتهٔ دیگر ایجاز شعر از نثر بیشتر است. از اقسام قالبهای شعر، غزل‌قالبی متوسط است و مقتضی مساواتست و قصیده و مثنوی مناسب اطنابند و رباعی و دوبیتی شایستهٔ ایجاز.

باری جمله و بند و حکایت و داستان و مقاله وکتاب وخطابه هرکدام بلاغت خاصی دارند بعضی از اینها مقتضی ایجازند و برخی دیگر درخور اطنابند.

وضع مخاطب نسبت به‌موضوع- مخاطب یا مخالف موضوع مورد بحث‌است یا موافق آن و یا نسبت بآن بی‌تفاوت که در هر موردی سخنور باید شگرد خاصی بکار برد. از جمله هنگام روبرو شدن با سخنگیر مخالف طبق توصیه بلاغت‌نویسان اسلامی باید با تأکید سخن بگوید اما این کار همیشه مفید نیست زیرا گاهی نتیجهٔ

عکس دارد. روانشناسان عملی و متخصصان آئین بحث و سخنوری و سخنرانی راههای علمی‌تر و مؤثرتری برای اقناع و ترغیب یافته‌اند از آن جمله است پرهیز از جدل و احتراز از سخن تند و بالاتر از همه پیدا کردن مبانی مشترک بین سخنور و سخنگیر و توسل به‌عواطف و احساسات عالیه مخاطب (به‌آئین سخنرانی درفصول مربوط مراجعه کنید). در حالی که بکار بردن خشونت و تأکید ممکنست احساسات طرف مخالف را جریحه‌دار سازد و او را جری‌تر کند. در کمتر بحث دوبدو و تندی یکی تسلیم نظر دیگری می‌شود. بهرحال نرمی و رفق و بکار بستن شیوه‌های علمی از صراحت مؤثرتر است. مثلا برای اقناع مخالفان گاهی کنایه و تعریض مفیدتر از تصریح و تأکید است که گفته‌اند: «الکنایةابلغ‌من‌التصریح» گاهی نیز برای‌مجاب کردن مخالف باید متوسل به‌تهدید و خشونت شد. در مورد مخاطب موافق وخالی از ذهن شرح و بسط و استدلال بدون تأکید مفید است.

مخاطب یا از موضوع بحث آگاه و مطلع است یا بی‌اطلاع یا نسبت بآن حالتی بینابین دارد.

با مخاطب مطلع و باهوش باید به‌اختصار و اشاره و ایجاز سخن گفت و شرح‌وبسط و توصیف و اطناب در این مورد خلاف بلاغت است بشرط آنکه موضوع بحث از مسائل جدید علمی نباشد. برعکس با سخنگیر بی‌اطلاع باید متوسل به شرح وبسط و توضیح گردید و اطناب و استدلال نیز در این مورد گاهی مفید است بخصوص اگر موضوع از علوم و فنون دشوار جدید باشد. در این صورت استفاده از عکس و تصویر و فیلم و نمودار و شکل نیز لازمست. دربارهٔ مخاطب نیمه مطلع باید راه بینابین را برگزید.

مخاطب ممکنست فرد یا جمع باشد. اگر جمع باشد ممکنست اندک یا بسیار یا انبوه باشد و یا حتی ممکنست شامل تمام مردم یک کشور یا همهٔ خلق جهان بشود (مانند نطقها یا گزارشهای رادیوئی و تلویزیونی سیاستمداران در برابر مردم).

گروه خود اقسامی دارد از این قبیل: کلاس درس، کنفرانس، شورا، کنگره، مجلس‌شورا، هیئت دولت و مجالس رسمی دیگر.

در هر یک از این موارد برای اقناع باید شیوهٔ خاصی بکار برد بخصوص که در هر کدام از ترکیبات فوق ممکنست مخاطب یا مخاطبان نسبت به‌موضوع موافق یا مخالف یا بی‌تفاوت باشند و یا امکان دارد از آن مطلع یا بی‌اطلاع باشند اگر

مخاطب فرد باشد مسألهٔ گفتگو و مباحثه بمیان می‌آید و هم چنین است اگر پای مجمع و شورای محدودی دربین باشد.

گفتگو و مناظره و مباحثه خود آئینی دارد که بر شرح وبسط و استدلال و توضیح و احیاناً جدل مبتنی است بخصوص اگر مخاطب بی‌اطلاع باشد. برای آگاهی از روش تدریس درکلاس درس و برای اطلاع از شرکت در وجوه مختلف بحث و سخنرانی به کتابهای فن سخنرانی و شیوهٔ سخنوری و روش تدریس در مراحل مختلف آموزشگاهی رجوع کنید و بلاغت و اقتضای حال هر مورد را می‌توان در کتب یاد شده مطالعه کرد.

رابطهٔ اجتماعی بین سخنور و سخنگیر نیز در رعایت مقتضای حال مؤثر است زیرا سخنور نسبت به سخنگیر ممکنست سه‌نوع حالت داشته باشد: یا از او برتر یا فروتر و یا با او همپایه است و برابر که سخنران در هر موردی باید با لحنی و شیوه‌ای خاص سخن بگوید. اگر سخنور از سخن‌گیر برتر است ممکنست این سمت‌ها را داشته باشد: پدر، معلم، عالم، متخصص، پیر، فرمانده، مراد، پیشوا.

هدف سخنور در این موارد معمولا ارشاد و تعلیم است غالباً نویسنده و سخنران از خواننده و شنونده از لحاظ علمی و تخصصی برتر است زیرا آنکه کتابی را می‌خواند یا درکنفرانسی یا کلاسی شرکت می‌جوید خود به‌برتری نویسنده یا گوینده اعتقاد دارد. اگر سخنگیر از سخنور فروتر باشد ممکنست این حالات در بین باشد: شاگردی، فرزندی، کودکی، مریدی. هدف بیان در این موارد گزارش یا درس پس دادن یا یاد گرفتن است نه‌یاد دادن و ارشاد زیرا پائین‌تر معمولا نمی‌تواند بالاتر را ارشاد نماید یا به‌او چیزی یاد بدهد.

اگر سخنور و سخن‌گیر با هم برابر باشند ممکنست این رابطه‌ها بین آنها موجود باشد: دوستی، همسری، عاشق و معشوقی و غیره.

هدف سخن در این موارد می‌تواند گزارش، سرگرمی، درد دل، یادگیری، ارشادوتعلیم باشد. از طرفی مخاطب ممکنست طبقه یا قشر خاصی از طبقات‌اجتماعی باشدمثلا کارگر، طبیب، مهندس، دهقان، پرستار، معلم، سرمایه‌دار، اداری، دولتمرد و جامعه‌گردان باشد که هرکدام از اینها نیز حالات و روحیات ویژه‌ای دارند وبرای نفوذ درآنها باید شیوه‌های خاصی بکار برد.

بلاغت مطلق ـ مهمترین آثار ادبی آنهائی هستند که مخاطبان بسیاری دارند

و برای تمام اهل یک کشور و یا همهٔ مردم جهان گفته شده‌اند. چنین آثاری گاهی برای دورهٔ محدودیست و گاهی برای تمام اعصار است و کسی که بتواند اثری برای ملتی یا جهانی بوجود آورد نابغه ادبست و اثر وی اثریست جهانی و جاودانی مانند آثار هومر و سوفوکل و خیام و شکسپیر و گوته و حافظ.

بلیغ‌ترین اثر ادبی آنست که در آن روحیه سخنور و سخنگیر برهم منطبق شود یعنی اثری که هم بیان حال گوینده است و هم زبان حال مخاطب و این همدلی بین گوینده و شنونده یا بین سخنور و سخنگیر شرط اساسی بلاغت واقعی است. بیشتر شاعران و نویسندگان بزرگی که نامشان را بردیم از این گروهند یعنی آنچه بردل و زبان آنان میگذرد همانست که بردل و زبان مردم دیگر میگذرد. مخاطبان این دسته، افراد و اشخاص بخصوصی نیستند. آنان هم برای خود و هم برای همه مردم سخن میگویند. در نتیجه سخنشان بردل همه می‌نشیند زیرا ساز دل ایشان با چنگ روح دیگران هم‌آهنگ و همنواست. اینان کسی جز مردم نیستند و مردم کسی جز ایشان نه. سخنشان برای همه آشناست و باین سبب همه آن را بگوش‌جان می‌شنوند و از آن لذت می‌برند و سرمست می‌شوند.

بنابراین بلیغ‌ترین سخنان آنهائیست که از طرفی زبان دل سخنور باشد و از طرف دیگر بیان حال سخنگیر، گفته هائیست که مخاطبانشان عدهٔ هرچه بیشتری باشند، آنهائیست که افراد هرچه بیشتری معنی آن را دریابند و آن را مطابق حال خود ببینند. اینگونه سخنان به‌پیامبران و شاعران و نویسندگان بزرگ تعلق دارد. چنین گفته هائی ملی و جهانی می‌شوند و مرزهای تاریخ را می‌شکافند و از حصار گروهها و طبقات محدود اجتماعی عبور می کنند و به‌نامحدود و بی‌نهایت می‌رسند. اینها شاهکارهای جهانی ادبیاتند. این آثار همان خاصیتی را دارند که کانت حکیم و زیباشناس آلمانی از آن به کمیت و بیان حال تعبیر می کند. و میگوید یکی ازخواص اثر زیبای هنری کمیت آنست یعنی چنین اثری باید در گروهی هرچه بیشتر تأثیر کند.

از این رو اثر بلیغ مطلق به‌تعبیر زیباشناسان غربی همان اثر هنری و ادبی است. به‌این سبب بلاغت در فرهنگ ایرانی و اسلامی تعبیر دیگریست از زیبائی شاعرانه و هنری یک اثر، زیرا تا چیزی به‌مقتضای حال نباشد اثر نمی کند و بر دل نمی‌نشیند و تا گفته‌ای اثر نداشته باشد و بر دل ننشیند هنری و ادبی نیست. پس

شکی باقی نمی‌ماند که بلاغت خود یکی از شرایط زیبائی و تأثیر است.

مسائل دستوری بلاغت- یکی از عوامل بلاغت رعایت موازین زبانشناسی و دستوریست به‌این معنی که طرز استعمال کلمات و گروهها و جمله ها به‌شیوه‌ای خاص سبب تناسب سخن با مقتضای حال می‌شود و این امر از قدیم مورد توجه بلاغت‌نویسان بوده است، بطوری که قسمت عمده‌ای از علم معانی صرف شرح و بسط مسائل دستوری بلاغت گردیده است. در این کتب این موارد به‌چشم میخورد:

اسناد خبری، احوال مخاطب، حالات مسندالیه، حذف مسندالیه، ذکر مسندالیه، تعریف مسندالیه، موارد استعمال ضمیر و اسم علم و موصول و اسم اشاره و اسم ذواللام و اسم مضاف. موارد استعمال تنکیر اسم، توصیف مسندالیه، ابدال مسندالیه، عطف بیان، عطف بحروف، ضمیر متصل (در عربی)، تقدیم و تأخیر مسندالیه و برعکس، وضع ضمیر در موضع اسم ظاهر، وضع ظاهر در موضع ضمیر، تعبیر از مستقبل به‌لفظ ماضی، قلب در کلام، احوال مسند، حذف مسند، ذکر مسند، تقیید مسند، تخصیص، فعل آوردن مسند، جمله بودن مسند، تعریف مسند، تنکیر مسند، تأخیر مسند، تقدیم مسند، متعلقات فعل، حذف مفعول، تقدیم مفعول بر فعل، مسأله فصل و وصل، عطف جمله خبری به خبری، در احوال حال، معانی استفهام، معانی ندا، معانی تمنی.

باری مباحث دستوری یاد شده براساس نحو عربی در کتب معانی و بیان عربی و فارسی مطرح شده است.

فصل ششم

کنایه

کنایه در لغت، غیر صریح و پوشیده سخن گفتن است و در علم بیان سخنی است که دارای دو معنی دور و نزدیک باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند بطوری که‌شنونده از معنی نزدیک به‌معنی‌دور برسد مانند اینکه‌بگویند «در خانه باز» ولی مراد «سخاوتمند باشد» یا «چشم وگوش بسته» به‌معنی «بی‌اطلاع» یا «دراز رکاب» به‌معنی «بلند قد»:

نگـه کـرد رستـم بـدان سرفـراز	بدان یـال و سفت و رکیب دراز

(فردوسی)

یا کلاه‌دار به‌معنی صاحب مقام:

نه هر که‌طرف کله کج نهادوتندنشست	کلاه داری و آئیـن سروری دانـد

(حافظ)

یادآوری- تفاوت مجاز و کنایه در اینست که در مجاز نمی‌توان معنی‌اصلی را اراده کرد مثلا وقتی می‌گوئیم «ماه من آمد» دیگر «ماه» را ممکن نیست به‌معنی ماه آسمان گرفت بلکه «ماه» اینجا فقط به‌معنی معشوق است و بس اما در کنایه هم اراده معنی اصلی امکان دارد و هم اراده معنی کنائی مثلاً کلاه‌دار هم به‌معنی صاحب کلاهست و هم به‌معنی صاحب مقام.

بعضی از کنایه‌ها بر اثر کثرت استعمال تنها به‌معنی کنائی بکار می‌روند و اراده معنی اصلی از آنها ممکن نیست مانند در خانه باز و بی‌دست و پا. کنایه بخصوص در فرهنگها گاهی به‌معنی کلی‌تری هم بکار می‌رود که شامل مجاز و استعاره هم‌میشود مثلا می‌گویند «نرگس کنایه از چشم است»، «لعل کنایه از لب

است» در حالی که اینها استعاره‌اند و کنایه در اینجا به‌معنی استعاره است.
نمونه‌های تعبیرات کنائی عبارتند از:

سرخروئی	کنایه از	خجالت.
زردروئی	« «	بیماری.
طپش قلب	« «	اضطراب و...
سربلندی	« «	افتخار.
سرفرازی	« «	«
نفس‌زنان	« «	دوان دوان.
عرق‌ریزان	« «	در حال کار و زحمت.
سربخورشید سائیدن	« «	افتخار.
اشکریز	« «	گریان.
خندان	« «	بسیار شاد.
ازرق‌پوش	« «	صوفی.
پشمینه‌پوش	« «	صوفی.
کلاه‌دار	« «	صاحب‌مقام.
عمامه‌دار	« «	روحانی.
کج کلاه	« «	صاحب‌مقام.
سرافکندگی	« «	خجالت .
سرشکستگی	« «	«
تاخت‌وتاز	« «	حمله .
برجای سرد شدن	« «	بلافاصله مردن.
ازگرد راه رسیدن	« «	بلافاصله رسیدن.
پریدن رنگ	« «	ترس یا ضعف.
چشم به‌جهان‌گشودن	بمعنی	تولد.
چشم از جهان فرو بستن	« «	مرگ.
دست بر آسمان برداشتن	« «	دعا کردن.

معنی کنائی تحت تأثیر این شرایط ایجاد میشود:

۱ــ از حالتی که مجاور حالت دیگر است. بسیاری از حالات بدنی و نفسانی

انسان همراه و ملازم حالت دیگرند. مثلا خجالت با سرخروئی، ترس با رنگ‌پریدگی، بیماری و ضعف با زردروئی همراهند. بنابراین، این احوال دوبدولازم و ملزوم یکدیگرند ازاین‌رو سرخروئی نشان خجالت و طپش قلب علامت اضطراب و عشق است:

از پریدنهای رنگ و از طپیدن‌های دل   عاشق بیچاره هر جا هست رسوا می‌شود

از این قبیلند اخم، گریه، عرق ریختن، نفس زدن، شکستن کمر، آه کشیدن، اشک ریختن (گریه)، سرافکندگی (تحقیر شدن)، خشک لب (تشنه)، گره به‌ابرو زدن (خشم گرفتن و ترشروئی).

۲- بعضی از لباسها و کلاهها و نشانها علامت رسمی شغل و سمت و عنوان کسی هستند. مثلا پشمینه‌پوشی و ازرق‌پوشی و کوته‌آستینی نشانه تصوف، کلاه‌داری و کج کلاهی علامت جاه و مقامست، تاجداری و تخت‌نشینی نشانه سلطنت است. از این جمله‌اند این مثالها: کرسی‌نشینی (مقام‌داری)، مسندنشینی (مقام‌داری)، چراغ سبز نشان دادن (موافقت کردن)، پرچم سیاه افراختن (عزاداری)، لباس سیاه پوشیدن (عزاداری)، دامن به کمر زدن (آمادگی)، سلاح به‌زمین گذاشتن (تسلیم شدن)، زبردستی (برتری)، زیردستی (فروتری)، سنگر خالی کردن (فرار کردن)، خاموشی (مرگ)، رفتن به‌سرای دیگر (مرگ)، روی در نقاب خاک کشیدن (مرگ)، خاک روی شست کسی ریختن (به‌برتری کسی اعتراف کردن)، حلوا خوردن (مراسم عزا گرفتن)، پرچم سفید برافراشتن (تسلیم شدن).

موی سپید پرچم تسلیم برکشید   دیدار مرگ تیر ستیز از کمان گرفت

(توللی)

۳- بعضی از کنایات جنبه تشبیهی دارند مانند:

آب زیر کاه به‌معنی حیله‌گر، کار کردن خر و خوردن یابو به‌معنی مفتخواری.

٤- برخی از کنایه‌ها همان مجازهای مرسومند. مانند سنگر خالی کردن (فرار کردن)، خسته به‌معنی مانده (خسته در اصل زخمی است).

معنی اصلی برخی از کنایات فراموش می‌شود و کلمه بصورت لغت عادی درمی‌آید مانند سربلندی، سرفرازی، سرشکستگی، سرافکندگی، ترشروئی، زردروئی، اشکریزی، گشاده‌روئی.

کنایات معمولا از گروهها و جمله‌ها و کلمات مرکب تشکیل می‌شوند و آنهائیکه بصورت مفرد باشند کمترند.

بخش هفتم

در بارهٔ سبک و سبک شناسی

فصل هفتم

سبک و سبک شناسی

مقدمه

من هم‌مانند بیشتر معلمان ادبیات قبلاً می‌پنداشتم سبک منحصر به‌سبک دوره‌ای و مکتبی است یعنی منحصر به‌سبک خراسانی و عراقی و هندی و بازگشت و معاصر است و بدین علت از دهها چشم‌انداز دیگر این فن که در همین کتاب به‌آن اشاره کرده‌ام غافل بودم تا اینکه بیست‌واندی سال پیش بمناسبت نقد دو کتاب سبک‌شناسی ناچار شدم بعضی از کتب سبک‌شناسی فرنگی را بخوانم و دیدگاههای تازه‌ای درباره این علم پیدا کنم. در آن زمان می‌پنداشتم بهمه مسائل سبک‌شناسی دست یافته‌ام و فکر می‌کردم با همان اشاراتی که در مقالات چاپ شده آن دوران کرده‌ام[1] خطوط اساسی سبک‌شناسی فارسی را ترسیم کرده‌ام ولی وقتی برای نوشتن کتاب حاضر آثار بیشتری درباره سبک خواندم مطالب کتابهای یاد شده را نیزنارسا یافتم و ضمناً دریافتم که سبک‌شناسی مطرح شده در آن کتابها نیز بیشتر بدرد اروپائیان میخورد نه ایرانیان. باری مطالعه کتابهای فرنگی وفارسی جدید افقهای تازه‌ای ازسبک وسبک‌شناسی بروی من گشود که گوشه‌ای از آن را در این بخش منعکس می‌کنم ولی در اینجا بیشتر به‌آن قسمتهائی از این فن اشاره می‌نمایم که قابل انطباق با شعر و ادب گذشته و حال ما باشد. امید که این اقدام آغازی باشد دراین راه دور و دراز.

تعریف و توصیف سبک

سبک[2] در لاتین قدیم ابتدا بمعنی قلم کنده کاری و حجاری بود ولی در

۱. آن دومقاله درپایان همین‌کتاب چاپ شده است.

2. Stylus

لاتین متأخر معنی آن گسترش یافت و از آن هنگام تا چندی پیش به‌معنی ویژگی خاص یک نوشته است از نظر خوبی و بدی آن. به‌این مناسبت به‌تعبیراتی مانند سبک خوب یا بد و سبک عالی یا نازل زیاد برمیخوریم. در فارسی هم وقتی‌می‌گوئیم قلم کسی خوبست بهمان معنای لاتینی «استیوس» است.

برای سبک تعریفهای بسیاری کرده‌اند از این قبیل:

سبک انحراف[1] «ی» است از کلام منطقی (شارل‌بالی)

سبک انحرافیست از زبان معیار.

سبک آرایش روی اندیشه است که قابل تفکیک می‌باشد.

سبک امور اظهاری[2] زبانست از نظر محتوای عاطفی آن و سبک‌شناسی‌مطالعه این امور است.

سبک عبارتست از انتخابی از منابع مختلف زبان

سبک چهره بیرونی ذوق و قریحه شاعر است (شوپنهاور)

سبک خود انسان است[3] (بوفن)

سبک چهره روحست.[4]

سبک تداوم‌ست.[5]

سبک مجموعه جریانهائیست که نویسنده‌ای برای بیان فکر و اندیشه خود بکار می‌بندد.

سبک روش خاص بیان هر فرد است برای اظهار افکار و عواطف و احساسات خود، به‌گفتهٔ کلودل سبک بیان هر کس مانند آهنگ صدای او منحصربفرد است.

شاید جامعترین تعریفها تعریفی باشد که هم به‌جنبهٔ شخصی سبک توجه دارد و هم به‌جنبه‌های زمانی و مکانی آن. به‌این سبب ما این تعریف را برگزیدیم: «**سبك شیوه خاص یك اثر یا مجموعه‌آثار ادبیست**» به‌این سبب است که می‌گوئیم سبک حافظ، سبک قدیم، سبک حماسی، سبک عراقی، سبک آلمانی.

بنابراین بتعداد افراد و موضوعات و ادوار ادبی و جوامع زبانی سبک وجود دارد.

1. Écart (فر) 2. Expressif (فر)
3. Le style c'est l'homme même (فر)
4. Le style est le visage de l'âme 5. Le style c'est continuité

سبک در قدیم بیشتر اختصاص به‌ادبیات داشت ولی امروز زبانشناسان نیز آن را بعنوان یکی از ویژگیهای زبان در نظر میگیرند و تشخیص سبک گفتار یا نگارش یکی از مباحث زبانشناسی اجتماعیست.

سبک در زبانشناسی اجتماعی آن گونه‌ای از زبانست که در رابطه با مستمع بوجود می‌آید مانند سبک مؤدبانه، سبک واعظانه و سبک تحقیری. بسته به‌اینکه مستمع با سخنورچه رابطه‌ای داشته باشد، از او بالاتر یا پائین‌تر و یا با او مساوی باشد. برای اطلاعات بیشتر به کتاب «چهار گفتار دربارهٔ زبان» از محمدرضا باطنی مبحث زبانشناسی اجتماعی آن نگاه کنید.

سبک در سبک‌شناسی امروز هم به‌جنبه‌های ادبی و هم به‌جنبه‌های زبانی آن توجه دارد یعنی در سبک‌شناسی جدید هم سبک آثار ادبی مورد بحث قرار میگیرد و هم سبک آثار غیر ادبی از قبیل روزنامه و کتابهای علمی و غیره زیرا سبک‌شناسی جدید بر پایه زبانشناسی است. ما در این مبحث سبک را بطور کلی بررسی می کنیم بطوری که هم شامل مباحث ادبی شود و هم شامل آثار زبانی منتها به‌سبک‌شناسی ادبی بیشتر توجه داریم.

اقسام سبک

شیپلی در کتاب «فرهنگ اصطلاحات جهانی ادبیات»[1] براساس نظریهٔ ارسطو سبک را از هفت دیدگاه طبقه‌بندی کرده است و در این باره چنین آورده است:

اوصاف[2] سبک را میتوان در ذیل هفت عنوان یا نوع ذکر کرد و هر یک از آنها را ممکن است به‌انواع فرعی تری تقسیم نمود.

نام اوصاف هفتگانه سبک از این امور گرفته میشود:

۱— از مؤلف و خالق اثر مانند سبک همر و سبک خیام.

۲— از زمان و دورهٔ اثر مثل سبک قرون وسطائی و سبک جدید.

۳— از زبان بکار گرفته شده در اثر مانند سبک آلمانی و سبک

1. J. T. Shipley. Dictionary of World Literary terms.
2. Epithet

فرانسوی.

۴ــ از موضوع مثل سبک عرفانی.

۵ــ از محیط جغرافیائی مانند سبک آذربایجانی.

۶ــ از مخاطبان مثل سبک عامیانه یا عالمانه.

۷ــ از هدف مانند سبک طیبت‌آمیز.[1]

اینک توضیح بیشتری درباره سبکهای هفتگانه به‌نقل از شیپلی بادخل و تصرف و توضیح و تغییر مثالها:

نخستــ سبکی که از نام مؤلف برمیخیزد و مهرونشان او را دارد مانند سبک همری یا میلتونی یا شکسپیری یا دانته‌ای و یا سبک خیام و نظامی و مولوی.

سبک گاهی بجای نام مؤلف بنام کتاب او معروف می‌شود مانند سبک بوستان، سبک لیلی‌ومجنون بجای سبک سعدی یا نظامی.

یک آفرینشگر نیرومند ادبیات ممکن است معاصران یا آیندگان را تحت‌تأثیر خود قرار دهد و به‌این طریق مکتبی ایجاد کند که پیروانش از او یا از یکی دیگر از مقلدان وی تقلید کنند، مانند سبک سیسرونی که سالها و قرنها سبک رایج بین قلمزنان بود.

گاهی بریک کلمه یا تعبیر مهر یک نویسنده یا شاعر خورده می‌شود مانند «رند» در شعر حافظ و «آوردگاه» و «پیلتن» و «تهمتن» در شعر فردوسی.

سبکی که بنام مؤلفست ممکن است به‌دو صورت رواج یابد یکی به‌شکل کلی مانند سبک جانسونی و کارلایلی و سبک حافظ به‌معنی سبک آنان بطور کلی. دیگر آنکه ممکن است این نوع سبک بر یکی از خصوصیات غریب و نادر آفریننده تکیه داشته باشد مثل سبک حافظانه یا سبک حافظ به‌مفهوم سبکی که ابهام حافظانه دارد.

دومــ سبکیست که نام خود را از زمانه می‌گیرد یعنی از دهه یا قرن یاحوادث یا دوران تاریخی یا دورهٔ ادبی[2]. از این قبیل است سبک جدید، سبک کهن‌گرا، سبک قدیم، سبک دوره طلائی در ادبیات لاتین، سبک غزنوی، سبک سلجوقی، سبک تیموری، سبک معاصر، سبک قبل از شکسپیر و سبک بعد از مغول.

1. Humorous style. 2. Literary media

سوم- آنست که نامش را از وسیلهٔ بیان اخذ می کند. این وسیله ممکنست زبان باشد مانند سبک فرانسوی وسبک آلمانی و سبک عربی و سبک روسی، زیرا نوشتهٔ یک آلمانی تحت تأثیر زبان و محیط او سبکی غیر از نوشته یک فرانسوی یا روسی یا عربی دارد. چه روح یک زبان با زبان دیگر فرق می کند زیرا مثلاً مجازات و مترادفات و اشارات و تلمیحات هر زبانی با زبان دیگر متفاوتست.

سبک ممکنست مبتنی بر گونه ها و لهجه های زبان باشد مانند سبک نوشتاری و سبک گفتاری و سبک عامیانه و سبک کهن گرا (در صورتی که مراد زبان کهن گرا باشد).

وسیله بیان ممکن است از وسایل ادبی باشد بنابراین اینگونه سبکها بنام این وسایل نامیده می‌شود مانند سبک غزلی، سبک داستانی، سبک نمایشی، سبک‌مقاله‌ای، سبک غلنبه[1]، سبک استعاری، سبک سهل و ممتنع، سبک تصویری، سبک اغراقی، سبک مصنوع و پیچیده، سبک ساده، سبک کنائی و رمزی، سبک روشن و صریح، سبک یکنواخت، سبک متنوع، سبک صورتگرا، سبک آهنگین، سبک طنزآمیز.

چهارم- سبکی است که اسمش از موضوع اثر اخذ می‌شود زیرا یکی از عوامل تعیین کننده و سازنده سبک موضوع و نوع ادبیست. به‌این سبب داریم: سبک حقوقی، سبک تاریخی، سبک علمی، سبک تراژدی، سبک کمدی، سبک رثائی، سبک تعلیمی، سبک تغزلی، سبک روزنامه‌ای، سبک عرفانی و سبک حماسی.

پنجم- سبکی است که عنوانش از ناحیهٔ جغرافیائی شاعر یا نویسنده اخذ می‌شود. یعنی سبکی که نشان و رنگ محلی و ناحیه‌ای دارد مانند سبک خراسانی و آذربایجانی و عراقی و اصفهانی؛ همچنین مثل سبک شهری[2] یا ایالتی یا غربی یا شرقی یا شمالی. در سخنوری قدیم سبکها گاهی بنام کشور یا قاره یا ناحیه مربوط خوانده می‌شد و هر یک از این نواحی نشان دهنده یکی از ویژگیهای سبکی بودند «فی‌المثل سبکی که غرق در تصنع و تکلف لفظی بود سبک آسیائی[3] خوانده می‌شد و ظاهراً از تأثیر جلال و شکوه دربارهای آسیائی حکایت میکرد و سبک دیگری که نقطه مقابل سبک یاد شده بود و در مقابل آن قرار داشت سبک آتیک[4] نامیده می‌شد. همچنین سبک سومی که بنایش بررعایت کامل سنتهای کهن بود هلنی

1. Florid style 2. Urban style
3. Asianism 4. Atticism

گفته میشد.[۱]»

علت تأثیر محیط و ناحیهٔ جغرافیائی درسبک اینست که هر ناحیه‌ای لهجه و اصطلاحات[۲] و استعارات و موهومات و خرافات خاصی دارد که در خلق اثرادبی سهیم است.

یادآوری- سبکهای خراسانی و عراقی و هندی، هم سبکهائی بر اساس محیط جغرافیائی هستند زیرا هریک از یک ناحیه خاصی برخاسته‌اند و هم سبکهائی بر پایهٔ دورهٔ و زمان چه هرکدام از آنها بعد از بوجود آمدن در ناحیه‌ای خاص بنواحی دیگر سرایت کرده وچند قرن برادبیات مملکت حاکم بوده‌اند و هر سه‌در یک دورهٔ خاص زمانی دوام داشته‌اند بنابراین شگفت‌آورنیست اگر ما از آنها در دو فصل از فصول هفتگانه نام ببریم.

ششم- سبکی که نامش از مخاطب و مستمع گرفته می‌شود یعنی سبکی که خصوصیات سخنگیر در آن اثر می‌گذارد مانند سبک عامیانه[۳]، سبک نجیبانه، سبک مؤدبانه[۴]، سبک تحقیری، سبک خودمانی[۵]، سبک روشنفکرانه، سبک عالمانه[۶] و سبک محققانه، سبک کودکانه، سبک دخترپسند، سبک زنانه، سبک درباری، سبک خطابی[۷]، سبک برهانی، سبک کارگری، سبک روستائی.

توجه به‌روحیه و زبان مستمع در آفرینش سخن و سبک همان چیزیست که پیشینیان آن را بلاغت می‌گفته‌اند یعنی‌آوردن سخن به‌مقتضای حال که ما بتفصیل در این باره بحث کردیم.

هفتم- آنکه اسمش از هدف و مقصود سخنور بدست می‌آید زیرا قصد سخن‌آفرین نیز در سبک او مؤثر است از این قبیل است سبک واعظانه[۸]، سبک تعلیمی و ارشادی[۹]، سبک مردمفریبانه[۱۰]، سبک فکاهی، سبک نیشدار[۱۱] (که هدف گوینده یا نویسنده آنست که‌دهان مخاطب از خنده تا بناگوش بازشود)، سبک دیپلماسی که با ادب توأمست. همچنین است سبک عالی یا سبک والا یا فاخر[۱۲] که سخنور درصدد است اثر مناسبی در مخاطب ایجاد کند یا سبک فنی[۱۳] که آفرینشگر ادبی قصد

۱. ازشعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۲۰۰

2. Idiom 3. Popular style 4. Genteel style 5. Familiar style
6. Le style savant (فر) 7. Style oratoire (فر) 8. Pulpit style
9 Didactic style 10. Demagogic style 11. Sarcastic style
12. Grand style یا Sublim style یا Majestic style 13. Technical style

دارد اطلاعاتی بخواننده بدهد.

در لاروس بزرگ به‌خاستگاههائی برای‌نامگذاری سبک اشاره شده است که هم میتوان آنها را در داخل انواع هفتگانه شیپلی جای داد و هم مستقلا عنوانشان کرد. این موارد عبارتنداز:

۱ــ سبک برحسب درجه زیبائی، که براین اساس میتوان چهار درجه قائل شد. والا[1]، شکوفان[2] میانین[3]، نازل[4].

این نوع سبک را می‌توان در داخل سبک برپایه هدف یا سبک براساس وسیله بیان گنجانید ولی چون یکی از مهمترین جنبه‌های سبک است مستقل کردن آن بهتر است.

۲ــ سبک از لحاظ جنبه فکری یا احساسی که عبارتند از سبک تحلیلی[5]، سبک انتزاعی[6]، سبک عاطفی[7] و هیجانی، سبک اشاری.

۳ــ سبک از لحاظ نوع عرضه مطلب. از این قبیل است: سبک اغراقی، سبک کاهشی (تقلیلی)، سبک فانتزی، سبک سختگیرانه.

٤ــ سبک برحسب مذاق مستمعان و مخاطبان مانند سبک روشنفکرانه[8] یا رقیق[9] وسبک عامیانه[10].

نوع اخیر یکی از اقسام هفتگانه سبک در تقسیم‌بندی شیپلی نیز بود.

بعضی از عنوانهای یاد شده ممکنست در ذیل بیش از یک نوع قرار گیرند زیرا برخی از این اصطلاحات چند معنی‌یا چند جنبه دارند مثلا سبک نمایشی[11] هم جنبه موضوعی دارد و هم جنبه وسیله‌ای بنابراین هم در ذیل سبک موضوعی‌می‌آید و هم در داخل سبک از لحاظ وسیله بیان میگنجد یا سبک کهن گرا هم جنبه‌زبانی دارد و هم‌جنبه زمانی یا سبک عامیانه و عالمانه، هم برحسب جنبه زبانی ممکن است طبقه‌بندی شوند، هم برحسب مذاق مخاطب و مستمع.

همچنین ممکن است دو یا چند نوع سبک با هم ترکیب شوند و تعبیر جدیدی بوجود آورند مانند سبک خراسانی ساده، سبک خراسانی پیچیده، سبک عراقی ساده، سبک خراسانی تصویری، سبک فلسفی عراقی، سبک عراقی کنائی.

1. Grand یا Sublime یا élévé 2. Fleuri 3. Moyen 4. Bas
5. Analytique 6. Abstrait 7. Affectif 8. Intellectuel
9. Raffiné 10. Vulgaire 11. Dramatic style

از انواع یاد شده خصوصاً سبکی که بنام سخنور نامیده می‌شود مبهم است و باید با گرفتن صفاتی معنی آن روشنتر شود مثلا معنی سبک حافظ یا سعدی یافردوسی بدون افزودن اوصافی به‌آن درست روشن نیست یعنی روشن نیست که چه جنبه‌ای از سبک‌فردوسی موردنظر است. آیا مراد جنبهٔ حماسی آنست یا جنبه سهل‌وممتنعش.

مثلا بهتر است بگوئیم سبک سهل و ممتنع سعدی، سبک کنائی حافظ یا سبک رمزی مولوی، سبک حماسی و سهل و ممتنع فردوسی.

عوامل تکوین سبک- سبکهای یاد شده تحت تأثیر عوامل مختلف و متعددی بوجود می‌آیند که میتوان همه آنها را به‌سه نوع برگرداند یعنی به عامل فردی و اجتماعی و زبانی.

عوامل فردی خود شامل هوش و حساسیت و ذوق واستعداد ادبی و عادات و سیرتها وخصائلی است که خاص یک فرد بخصوص است خصائلی مانند تندخوئی، خونسردی، بدبینی، خوشبینی، بیماری، تندرستی، طمع، بخل، جوانمردی، پاکنهادی، بدسرشتی.

البته بسیاری از عوامل فردی یاد شده تحت تأثیر عوامل اجتماعی و تربیتی بوجود می‌آیند مانند طمع و بدبینی.

عوامل اجتماعی عبارتند از: عوامل اقتصادی، طبقاتی، فرهنگی، مذهبی، اخلاقی، جغرافیائی، سیاسی، شغلی، آموزشی، تربیتی، بین‌المللی، میهنی.

عوامل زبانی و ادبی عبارتند از: زبان و سنتهای ادبی.

بعضی از عوامل فردی یا اجتماعی یاد شده تأثیر بیشتری در تکوین اثرادبی و ایجاد سبک دارند از آن جمله است استعداد ادبی و اطلاعات زبانی و ادبی و فلسفی و اجتماعی و همچنین است سیرت و خلق‌وخوی صاحب‌اثر.

اینک توضیح بیشتری دربارهٔ تأثیر شرایط و خصوصیات اجتماعی و فردی در تکوین سبک.

خصوصیات فردی و سبک- تأثیر خلق‌وخوی و مزاج در سبک اگرچه مسلم است اما کیفیت آن چندان روشن نیست به‌این معنی که دقیقاً بطور علمی نمی‌توان تعیین کرد که تأثیر مزاج صفرائی یک نویسنده یا شاعر در سخن او چیست زیرا تعداد این گونه کسان در میان شاعران و نویسندگان بسیارند اما سخنشان عیناً یکسان نیست.

مشکل دیگر این کار تقسیم‌بندی مردمست برحسب خوی و خصلت و سیرت آنها زیرا این کار نیز بطور علمی ممکن نیست. پیشینیان مردم را از لحاظ طبع و مزاج به‌چهار دسته تقسیم می‌کردند. سودائی، بلغمی، دموی و صفرائی. ولی امروز منشهائی که روانشناسان برای نوع انسان برمی‌شمرند غیر از اینها و بیش از اینهاست. آنان امروز برای مردم این سیرتها را نام می‌برند:

پرخاشگری، خونسردی، تندخوئی، درونگرائی، برونگرائی، بدبینی، خوشبینی، وطن‌پرستی، بشردوستی، دادگری.

این تقسیم‌بندیها اگرچه از آنچه درقدیم معمول بوده است علمی‌تر است اما آنقدرها هم وافی به‌مقصود نیست. بنابراین تعیین سبک براساس خصوصیات فردی و روحی افراد هنوز جنبه دقیق علمی بخود نگرفته است. فقط بعضی از خصوصیات خلقی را میتوان در سبک سخنوران تشخیص داد مثلا میتوان گفت افراد شوریده‌حال و عاشق‌پیشه شعر عاشقانه و عرفانی خوب می‌گویند ولی تفاوتی که بین اشعار عاشقانه وعرفانی یک دوره موجود است معلوم نیست تا چه حد مربوط به‌خصوصیات روحی شاعر است و تا چه درجه مربوط به‌امور دیگر.

معهذا بعضی از خصوصیات فردی شاعران و نویسندگان در سخنشان ظاهر می‌شود مثلا افکار و اندیشه ها و اطلاعات شاعر معمولا در شعرش منعکس‌میگردد: شعر مولوی نشان می‌دهد که وی عارفی وارسته است و سخن عنصری می‌نمایاند که اوسخن‌سرائیست درباری و مدیحه‌گو. نشان بسیاری دیگر از این امور از اثر سخن‌آفرین بدست نمی‌آید. فی‌المثل نمی‌توان فهمید که فردوسی و سعدی و حافظ کدام تندخو بوده‌اند و کدام خونسرد، کدام روحی‌آرام داشته‌اندو کدام بیقرار و ناشکیبا بوده‌اند. اگرچه بیقراری و ناشکیبائی و شوروالتهاب و حساسیت عصبی از خصوصیات روحی اغلب شاعران و نویسندگانست.

از شعر خاقانی میتوان دریافت که او شاعریست پرمدعا و فضل فروش و خودنما درحالی که در سخن عطار و مولوی وارستگی و تواضع موج میزند. مولوی آنقدر از خودبینی بیزار بوده است که مثنوی و غزلیات خود را هم به‌نام دیگران کرده است یعنی بنام صلاح‌الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبی و شمس‌تبریزی.

با پیشرفت روانشناسی و روانکاوی، از روی اشعار و داستانهای نویسنده و شاعر می‌توان به‌ویژگیهای خلقی و روحی وی تا حدی پی برد. مثلا بسیاری از

روحیات داستانسرایان رامیتوان ازچهره قهرمانان و شخصیتها و بازیگران‌داستانشان استخراج نمود.

درباره تأثیر خصوصیات خلقی و فردی شاعر و نویسنده در سبک وی این مسائل را میتوان ذکر کرد: «ادب‌آفرین اگر طبعی‌تند و سرکش داشته باشدسبک بیانش غالباً سریع وکوتاه میشود و اگر خیالپرور و رؤیایی باشد اثرش لبریز از استعارات و مجازات و تصویرهای دور و درازمیگردد، کسی که قوه تداعی معانیش نیرومند است سخنی متنوع خواهد داشت و افکارش احیاناً منظم نخواهد بود و آنکه ذهنی برهانی و استدلالی دارد بیانش دارای وحدت و انسجامست. ژرف‌نگری یا ساده دلی یا خونسردی یا هیجان شاعر و نویسنده نیز درسخنشان منعکس می‌شود. خشم و ترس و طمع و بخل و جوانمردی و ناشکیبائی و بردباری و آرامش و زودرنجی صاحب اثر نیز در بیانش مؤثر است مثلا شاعر پرطمع مدایح و ستایشنامه‌هایش زیبا و مهیج می‌شود درحالی‌که شاعر وارسته یا مدیحه‌نمی‌گوید و یا اگر به‌مصلحتی چنین کند شعرش قوی نخواهد بود.

یکی به‌اقتضای مزاج، تند و محکم و آمرانه حرف میزند و دیگری ضعیف و التماس‌آمیز. یکی با وسواسی خاص الفاظ را سبک و سنگین می‌کند و دیگری بی‌اعتناست و هر چه بر زبانش بیاید میگوید. هم انتخاب لفظ تابع طبع و مزاج سخن آفرینست و هم طرز ترکیب الفاظ. فی‌المثل گوینده‌ای کلمات را چنان بهم می‌آمیزد که گفتارش خوش‌آهنگ می‌شود و دیگری از همان کلمات عبارتی می‌سازد بی‌آهنگ یا خشک و خشن.»[1]

عوامل اجتماعی ایجاد سبک ـ تأثیر شرایط اجتماعی و محیط در سبک مشخص‌تر است زیرا این عوامل معمولا موجب ایجاد سبکهای ادواری و مکتبهای ادبی است مثلا در یک دوره‌که شور میهنی و استقلال‌طلبانه در جامعه رواج دارد اشعار وطنی نیز رایج می‌گردد مانند دوره مشروطیت و هنگامی که تصوف و عرفان بر روح اجتماعی غلبه می‌کند اشعار عرفانی هم رواج می‌یابد. یعنی آنچه سخن سنجان آلمانی آن را روح زمان[2] می‌نامند در سبک شاعر و نویسنده تأثیر می‌کند معهذا پیدایش مکتبهای ادبی و سبکهای دوره‌ای اگر چه بیشتر تحت تأثیر

۱. ازشعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۱۹۴.

2. Zeitgeist

عوامل اجتماعیست اما قواعد مشخص و دقیقی نیز نمی‌توان برای آن تعیین نمود.

مثلا علل پیدایش سبکهای خراسانی و عراقی و هندی آنقدرها هم روشن نیست. تنها میتوان گفت این مسائل در تکوین این سبکها موثر بوده است: تحول زبان، تحول سنتهای ادبی، ویژگی حامیان شعر، تحولات فکری و روحی و مذهبی و اجتماعی، پسند مخاطبان و مستمعان شعر و آثار دیگر ادبی. فی‌المثل در زمان سلجوقیان حامیان و خواستاران شعر و ادبیات وزیران و مستوفیان و روحانیون و اهل مدرسه بودند به‌این سبب تعلیمات مدارس آن موقع در سبک شعر تأثیر بسزائی داشت از آن جمله است توجه شاعران به‌حکمت و عرفان و علوم ادبی از قبیل معانی و بیان و بدیع و انشاء و ترسل و لغت. ولی در عهد صفوی که روحانیون با شعر و شاعری میانه خوبی نداشتند عوام و بازاریان و صنعتگران به‌شاعری روی آوردند و سبک خاص خود یعنی سبک هندی را ایجاد کردند به‌این سبب شعر این دوره پر است از اصطلاحات عامیانه و بازاری (به‌مبحث واژگان شعر نگاه کنید).

«باری ادبیاتی که مطابق سلیقه عوام و برای آنان گفته شود سبک عامه‌پسند دارد و آنکه برای فهم و ذوق کودکان سروده شود سبک کودك‌پسند است چنانکه نوعی شعر هم امروز هست که دخترپسند میگویند و مشحونست از احساسات و رؤیاهای طلائی و آه و ناله‌های دردناک عاشقانه که مخصوصاً خوراک روزنامه‌هاست.[1]» دیگر از عوامل اجتماعی مؤثر در سبک حرفه و شغل صاحب‌اثر است زیرا سبک شعر یک مهندس با یک طبیب بی‌شک متفاوتست و همچنین شیوه شعر یک بازاری با یک استاد دانشگاه تفاوت دارد. البته این اختلاف سبکها درصورتیست که سخنور از خود سبکی داشته باشد و مقلد کورکورانه‌دیگران نباشد به‌عبارت دیگر بشرط آنکه شاعر خودش باشد نه‌دیگری.« در هر حال منتقد ورزیده میتواند هوای رواق مسجد و مدرسه را درشعر شیخ بهائی بیابد یا در سبک عطار از حرفه‌وپیشه او نشان بگیرد و باز فرقست بین سبک بیان بی‌ادعای یک بازاری ساده و درس نخوانده با شیوه بیان تظاهرآلود و فضل فروشانه یک استاد مدرسه.»[2]

۱. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب ص۲۰۲و۲۰۳ ۲. همان‌کتاب، ص۲۰۳.

تحول سبکها

میدانیم که سبکها و مکتبها و انواع ادبی تحول می‌یابند. سبک خراسانی به سبک عراقی و سبک عراقی به‌سبک هندی بدل می‌شود همچنین سبک شخصی یک شاعر نیز در طول زندگی او کم و بیش تغییر می کند پس حداقل دو نوع تحول در سبک میتوان تشخیص داد یکی تحول سبکهای دوره‌ای دیگر تحول سبک شخصی یک نویسنده یا شاعر واحد در طول عمر وی.

دربارهٔ تحول سبکهای دوره‌ای و مکتبهای ادبی مطالب نسبتاً فراوانی به زبان فارسی نوشته شده است از آن جمله است رسالات و یادداشتها و جزوه‌های ملک‌الشعراء بهار و دکتر محمدجعفر محجوب. دربارهٔ تحول مکتبهای ادبی فرنگی نیز کتاب «مکتبهای ادبی» رضا سیدحسینی مأخذ خوبیست.

دیدیم در تحول این نوع سبکها عوامل زمانی و مکانی و سیاسی و اقتصادی و فرهنگی و مذهبی تأثیر بسزائی دارند و دیدیم که برخی از نقادان مانندبرونتیر تحول انواع ادبی را تابع قوانین تکاملی داروین و اسپنسر می‌دانند و مشاهده کردیم که این نظر مبالغه‌آمیز است و دیدیم که شرایط اجتماعی و فرهنگی گاهی مناسب حماسه و شعر وطنی است و گاهی مقتضی شعر عرفانی و مذهبی است، گاهی در دوره‌ای شاعرانی مانند پارناسین ها هواخواه هنر برای هنر می‌شوند و در دورهٔ دیگر اصل «هنر در خدمت اجتماع» طرفدار پیدا می کند.

سبک یک شاعر واحد در طول زندگی او ممکنست تغییر کند بخصوص در آغاز شاعریش. این تغییر خود اقسامی دارد: یکی رسیدن از مرحله تقلید و اقتباس است به‌استقلال سبک و دیگر تغییر سبک است بر اثر تغییر عقیده یا تغییر مکتب ادبی.

سخن‌آفرینان معمولا در ابتدای کار تحت تأثیر یکی از گذشتگان یامعاصران قرارمی‌گیرند بطوری که ردپای آنان را میتوان درشعر و نوشته ایشان پیدا کرد ولی اگر واقعاً استعدادی داشته باشند پس از مدتی زنجیرهای تقلید را می‌گسلند و بیکسو می‌نهند و خود را از این بند آزاد می کنند و راه و سبک مستقل در پیش میگیرند. اگر از چنین استعدادی بی‌بهره باشند در شمار تقلید گران بی‌سبک وبی‌مایه

باقی می‌مانند. غالباً اکثر شاعران خوب وبزرگ جزء این دسته‌اند و این مراحل را طی کرده‌اند یعنی از تقلید به‌ابتکار و از اقتباس به‌استقلال رسیده‌اند. امروزفراوانند کسانی که از اخوان و نیما پیروی نموده‌اند و برخی از آنان که استعدادی‌داشته‌اند بر روی پای خود ایستاده‌اند و صاحب سبک مستقل شده‌اند.

علاوه بر این سبک شاعر و نویسنده تحت تأثیر مطالعات شخصی و تحولات روحی و اجتماعی و سنین عمر او نیز تغییر می کند. این تحول را در ناصرخسرو وسنائی بخوبی میتوان دید و همچنین در شاعرانی که تغییر عقیده یا تغییر سبک داده‌اند. بسیارند کسانی که در اروپای قرن بیستم در طول عمر خویش چند بار مکتب ادبی خود را عوض کرده‌اند از دادائیسم به‌فوتوریسم و از فوتوریسم به سوررئالیسم رسیده‌اند.

آراگون شاعر معاصر فرانسوی از این دسته است او از بنیان‌گذاران چند مکتب ادبی قرن بیستم فرانسه بوده است که یکی بعد از دیگری طلوع کرده و غروب نموده‌اند. علاوه براین بر اثر تحول فکری و عقیدتی وی موضوع شعرش نیز تغییر یافته است و در پایان کار از هواداران سرسخت هنر برای اجتماع گردیده‌است.

***

دربارهٔ تحول مکتبها و انواع و سبکهای دوره‌ای چند مرحله می‌توان تشخیص داد: ۱ــ مرحله تأسیس، ۲ــ مرحله تکامل، ۳ــ مرحله اوج‌گیری، ٤ــ مرحله انحطاط، ٥ــ مرحله استحاله. اینک توضیح بیشتری در این باره:

سبک خراسانی با شاعرانی مانند حنظله بادغیسی و فیروزمشرقی و ابوشکور بلخی تأسیس می‌یابد درمرحله دوم کسانی مانند رودکی وکسائی و دقیقی آن را تکامل می‌بخشند و در مرحله سوم سخنورانی مثل فردوسی و فرخی و عنصری و منوچهری و ناصرخسرو وخیام برقله تکامل آن می‌نشینند و هرکدام نماینده نوعی از انواع ادبی سبک خراسانی می‌شوند. فردوسی برقله شعر حماسی می‌نشیند و خیام برتخت شعر فلسفی تکیه میزند و منوچهری و فرخی در مدیحه‌سرائی و وصف طبیعت به‌اوجها پرواز میکنند و سپس در مرحله چهارم کسانی مانند لامعی و امیر معزی و دهها شاعر دیگر با تقلید ازعنصری و منوچهری این سبک را به‌انحطاط می کشانند وکسی مثل امیر معزی خون دو دیوان را بگردن می‌گیرد یعنی خون دیوانهای عنصری و منوچهری. اینان اگرچه ازلحاظ ادبی‌ارزش چندانی ندارند اما از نظرغنی-

کردن و حفظ و تکامل زبان فارسی و همچنین از لحاظ تکامل انواع و سبکهای ادبی درخور اهمیتند اما تا نوابغ مانده‌اند کسی به‌آنان توجهی ندارد.

شاعرانی که در دو دامنه قله قرار دارند به‌پای آنانکه در اوجند نمی‌رسند.

در مرحله پنجم که مردم از سبکی خسته می‌شوند مرحله استحاله پیش می‌آید یعنی شاعرانی پدید می‌آیند که پیشرو شیوهٔ جدید می‌شوند و در نیمه راه بین قدیم و جدید قرار می‌گیرند از آن جمله‌اند مسعود سعد و سید حسن غزنوی و بعضی دیگر تا اینکه سبک عراقی بوسیله انوری و خاقانی و نظامی و جمال‌الدین شکل می‌گیرد و بوسیله سعدی و مولوی و حافظ به‌قله کمال می‌رسد.

این تحولات سبکی و مکتبی در قدیم کندتر صورت می‌گرفته است زیرا جریان تحول در گذشته در تمام شئون اجتماعی کندتر بوده است. سبک خراسانی سه‌قرن و سبک عراقی چهار قرن ادامه داشته است در حالی که سبکهائی که بعد از انقلاب مشروطه بوجود آمده‌اند با سرعت بیشتری تحول یافته‌اند.

جریانی مشابه همین اوضاع هم در اروپا روی داده است. به‌این معنی که در آنجا نیز مکتبهای کلاسیسیسم و عصر فلسفی و رمانتیسم دوام بیشتری از مکتبهای سمبولیسم و فوتوریسم و دادائیسم و سوررئالیسم که در دهه‌های اخیر بوجود آمده‌اند داشته‌اند. همچنین است در مورد مکتبهای نقاشی و موسیقی و معماری آن سامان زیرا شتاب تحول در زمان ما چند برابر اعصار گذشته است.

این پنج مرحله در مورد تحول قالبها و انواع ادبی نیز کم‌وبیش دیده می‌شود و ما به‌هر کدام از مقولات ادبی که نگاه کنیم با همین حرکت و جریان روبرو میشویم.

مثلا شعر پهلوانی نیز چنین سیری را دارد کسانی مانند ابوالمؤید و ابوعلی بلخی آن را تأسیس می‌کنند و در مرحله بعد شاعرانی چون دقیقی آن را تکامل می‌بخشند و در مرحله سوم فردوسی آن را به‌اوج می‌رساند و در مرحله چهارم اسدی طوسی و عطائی و عثمان مختاری آن را به‌انحطاط می‌کشانند. اینان و پیروانشان با سرودن منظومه هائی مانند گرشاسبنامه و شهریارنامه و آذربرزین‌نامه، بانوگشسب‌نامه و دهها منظومه پهلوانی دیگر سبک حماسی را به سراشیب ابتذال و انحطاط می‌کشانند.

در شعر عرفانی نیز به‌چنین وضعی برمیخوریم کسانی مانند ابوسعید و بابا-

طاهر آن را تأسیس می‌نمایند و سپس سخنورانی چون سنائی و عطار آن را تکامل می‌بخشند و بعد مولوی و سعدی و حافظ آن را به‌اوج می‌رسانند و در مرحله چهارم شمس مغربی و شاه نعمت‌اللهولی و دهها شبه شاعر دیگر مایه انحطاط آن می‌شوند.

بعضی از انواع ادبی مانند حماسه و شعر عرفانی و شعرشبانی تحت تأثیر عوامل اجتماعی از پای درمی‌آیند و دیگر برنمیخیزند بنابراین مرحله پنجم یعنی مرحله استحاله و تبدیل در بعضی از این انواع صورت نمی‌گیرد و کارشان درمرحله چهارم یعنی انحطاط و نابودی ختم می‌شود.

اما بعضی دیگر مانند انواع تعلیمی و غنائی و نمایشی باقی می‌مانند و به مرحله پنجم هم میرسند.

در این انواع از جهات صوری و معنوی در طول زمان تحولات متعددی حاصل میشود.

در اوزان و قالبهای ادبی فرنگی و ایرانی مانند غزل و قصیده و رباعی و وزنهای عروضی نیز تحولاتی صورت می‌گیرد اما در بعضی از این موارد استثناءهائی دیده میشود مثلا قالبهای قدیم فارسی و عربی پس از صدها سال اصالت و استحکام خود را حفظ کرده و بزندگی خود ادامه داده‌اند اگرچه بسیاری ازآنها منسوخ شده‌اند.

بنابراین چنانکه دیدیم کهنه شدن زبان و سبك شامل تمام سنتهای ادبی یك جامعه نمی‌شود و این امر به‌این معنی نیست که تمام عناصر زبان و ادبیات قدیم تغییر می‌یابد و هیچ بخشی از زبان گذشته برجای نمی‌ماند و بدرد امروز نمیخورد یا از این بحث همانطورکه خواندیم نمی‌توان نتیجه گرفت که دوران قالبهای کهن سپری شده است زیرا در زبان و ادبیات همواره تحول و نوآوری صورت میگیرد اما همه چیز بیکبار تغییر نمی‌کند و کار سخن‌سنج و سبك‌شناس آنست که موارد از بین رفته وکهنه شده را از موردهای برجای مانده وکهنه نشده تشخیص دهد و بمابشناساند. نقد ادبی نباید با شعارهای جزئی و کلی مسائل ادبیات را حل‌وفصل کند.

باری هنگامی که علت وجودی سبکی که تحت شرایطی بوجود آمده است از میان برود آن سبك فراموش میشود بنابراین پافشاری در تقلید سبکهای متروك و ازمیان رفته کاریست ناموجه و بیهوده. بعضی از غزلسرایان معاصر طرز شاعران

سبک هندی را تقلید می‌کنند و پای خود را به‌جای پای صائب و کلیم می‌گذارند و گاهی هم شعری بهتر از آنان می‌سرایند. اینکار نشان می‌دهد که اینان استعدادی دارند اما چون در حصار تقلید زندانی شده‌اند از آفرینندگی کامل باز مانده‌اند و ذوقشان کم‌وبیش عقیم شده است.

«بیشک مکتبها و سبکهای گذشته با تمام لطف و استحکامی که دارند نتیجه اوضاع زمانه‌ای بوده‌اند که آنها را بوجود آورده است و دیگر البته نه‌آن اوضاع تجدید خواهد شد و نه‌آن زمانه بر خواهد گشت با اینهمه مادام که شاعری‌فکری و دردی دارد، آن را بهر سبک و هر بیان که بگوید شعر است و پسندیدنی.»[1]

یکی از عوامل تحول سبکها و مکتبهای ادبی سرخوردگی از سبک و مکتب رایج است و چنین سرخوردگیهائی در تاریخ ادبیات بوضوح مشاهده میشود همین خستگی از سبک عراقی و یکنواختی و تکرار دلازار آن بود که منجر به‌پیدایش سبک هندی گردید و همین کراهت از نازک‌خیالیها و پیچیدگیهای سبک هندی‌بود که نهضت بازگشت ادبی را بوجود آورد و نیز تکیه بیش از حد سنت‌گرایان برزبان و تعبیرات کهن بود که جنبش شعر آزاد را ایجاد کرد و اشعاری با قالبها وتشبیهات واصطلاحات تازه را بوجود آورد. منتهی این نوجوئی در بعضی از موارد از حد گذشت و بافراط کشید و به‌نوبازی بدل شد و کار بدست افراطیانی افتاد که بکلی شعر سنتی معاصر را نفی کردند.

سبک و تحول سنتهای زبانی و ادبیـ زبان و سنتهای ادبی در هر جامعه تحول می‌یابد و بیشک یکی از عوامل تکوین سبک همین تحولست زیرا سبک با زبان و سنتهای ادبی ارتباط نزدیکی دارد. بیشک خصوصیات لغوی و دستوری و عروضی سبک خراسانی و عراقی باهم متفاوتند. همچنین فارسی آذربایجان با فارسی خراسان و عراق تفاوت داشته است و بهمچنین اختلاف لهجه یکی از عوامل اختلاف سبک نظامی و خاقانی است با انوری و کمال‌الدین‌اسمعیل. بنابراین یکی ازراههای تشخیص مختصات سبکهای ناحیه‌ای و دوره‌ای تعیین خصوصیات لغوی و دستوری هر دوره و ناحیه است. همین ویژگیهاست که شادروان بهارآنها را «مختصات لفظی سبک خراسانی» و «مختصات لفظی سبک عراقی» نامیده است.

۱. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۲۰۲.

تقابل سبکها

گاهی بین اقسام مختلف سبکها تقابل وجود دارد یعنی دو سبک متضاد در مقابل هم قرار می‌گیرند و مطالعه سبک از این لحاظ بسیار در خور اهمیت است. اینک نمونه‌ای از این سبکهای متضاد و مقابل هم:

سبک برهانی و سبک غیر برهانی (سبک جدلی، سبک عاطفی)
سبک ساده و سبک مصنوع و سبک بینابین
سبک روشن و سبک تیره و سبک سایه روشن
سبک صریح و سبک کنائی و رمزی
سبک صورتگرا و سبک معنی‌گرا
سبک کهنه و سبک نو
سبک اصلی (سبک عام) و سبک فرعی (سبک خاص)
سبک رسمی و سبک عامیانه
سبک فکاهی و سبک جدی
سبک آگاهانه و سبک ناخودآگاه
سبک مؤدبانه و لطیف و سبک خشن و خشک
سبک تقلیدی و سبک ابتکاری
سبک غنی و سبک فقیر
سبک منسجم و سبک درهم
سبک یکنواخت و سبک متنوع

سبک فصیح و سبک غیر فصیح
سبک بارد و سبک جذاب
سبک پژمرده و سبک شکفته

بعضی از این سبکهای متضاد جز نام تفاوتی اساسی با هم ندارند و تقریباً با یکدیگر مترادفند. مثلا سبکهائی که خوب یا بدند هر کدام ممکن است زیرچند عنوان بیایند از این قبیل:

سبک خوب و سبک بد
سبک عالی و سبک نازل
سبک استوار و سبک سست
سبک منظم و سبک پریشان
سبک آهنگین و سبک خشک
سبک ساده و سبک پیچیده
سبک روشن و سبک تیره
سبک فصیح و سبک غیر فصیح

که تمام سبکهای یاد شده را میتوان یا نوعی سبک عالی یا قسمی سبک نازل شمرد زیرا سبک عالی، استوار و زیبا و منظم و خوب هم هست و سبک نازل بد و سست و پریشان و پیچیده و غیر فصیح نیز می‌باشد.

بین سبکهای متضاد یاد شده چنانکه دیدیم همیشه سبکهای بین‌بینی دیده می‌شود مثلا صاحبنظران بین سبک عالی و نازل سبک متوسط و شکوفان و نیرومند را هم ذکر کرده‌اند و بین سبک منظم و پریشان سبک نیمه پریشان هم داریم و میان سبک تیره و روشن سبک سایه روشن هم وجود دارد.

ضمناً سبک هیچ سخنوری یکدست و یکنواخت نیست و در بین آثار او هم قطعات بلند هست و هم اجزاء پست و شاعری مانند خاقانی که سبک تیره و پیچیده‌ای دارد گاهی در بین اشعارش قطعات روان یا سایه روشن هم بچشم میخورد و اینکه میگوئیم سبک نویسنده یا شاعری تیره یا روشن یا سایه روشن است مراد همه آثار او نیست بلکه غرض غالب کارهای ویست چه یکدستی و یکنواختی در کار شاعران و نویسندگان کمتر دیده می‌شود. حتی قله‌های شعر و ادب نیز دارای قطعات و قسمتها و اجزاء سست نیز هستند. فی‌المثل فردوسی و سعدی خود

به‌وجود اشعاری سست و بد در میان آثار خویش اقرار می‌کنند. فردوسی برای خود پانصد بیت بد قائل شده است که بیشک تعداد آنها بیش از آنست و سعدی در مورد شعرهای خویش می‌گوید:

قبا گر حریر است و گر پرنیان بناچار حشوش بود در میان

تعبیر «روی مه پیکر» در این بیت حافظ نیز نامتجانس و سست است:

شربتی از لب لعلش نچشیدیم و برفت روی مه پیکر او سیر ندیدیم و برفت

البته کار شاعران بزرگ مانند فردوسی و سعدی و حافظ یکدست‌تر از دیگرانست. معهذا این یکدستی نیز نسبی است و همانطور که گفتیم در بین اشعار اینان هم ابیات بد و ناساز به‌چشم میخورد.

پستی و بلندی در آثار سخنوران درجهٔ دوم بیشتر از شاعران درجهٔ اولست با اینحال بعضی از شاعران بزرگ مانند مولوی بهمان اندازه شاعران دست دوم و سوم قطعات و ابیات ناهماهنگ و سست دارند. بنظر نگارنده از هشتادهزار بیت مولوی در مثنوی و دیوان شمس ده هزار بیت آن شعر نابست و بقیه شعر سست ومتوسط و همان ده‌هزار بیت عالی خود کافیست که وی را در ردیف سعدی وحافظ درآورد. شعر سعدی و فردوسی یکدست‌تر از حافظ است. از اشعار حافظ یک‌سوم آن بسیارعالی است درحالی که از اشعار سعدی و فردوسی حداقل نیمهٔ آن نابست.

***

دربارهٔ هیچیک از سبکهائی که نامشان را بردیم تحقیق کافی نشده است و سبک‌شناسی فارسی هنوز در آغازکار است معهذا درباره بعضی از آنها میتوان چند سطری نوشت از آن جمله است دربارهٔ سبک عالی و نازل، سبک اصلی و فرعی، سبک خودآگاه و ناخودآگاه، سبک تیره و روشن، سبک تقلیدی و ابتکاری، سبک ساده و پیچیده، سبک صریح و کنائی همچنین است درباره سبکهای دوره‌ای و مکتبهای ادبی و سبکهای موضوعی. در اینجا ما در حد توانائی خود به‌توضیح موارد یاد شده می‌پردازیم و بررسی دربارهٔ بقیه را به‌فرصت و مجالی وسیع‌تر وامی‌گذاریم:

سبك فرعی و اصلی ـ سبک اصلی یا سبک عام عبارتست از سبکی که در داخل آن سبکهای فرعی و کوچک دیگری هم هست و این سبکهای کوچک ممکنست برحسب زمان یا مکان یا جنبه‌های دیگر نامگذاری شود مثلا سبک

خراسانی از لحاظ زمان به‌سه دورهٔ فرعی سامانی و غزنوی و سلجوقی تقسیم می‌شود. پس سبک خراسانی سبک اصلی و سبکهای سامانی و غزنوی و سلجوقی سبکهای فرعیند. همچنین در سبک عراقی سبک آذربایجانی یعنی سبک نظامی و خاقانی و مجیر و فلکی هم دیده میشود که جنبهٔ مکانی دارد.

از داخل سبکهای دوره‌ای سبکهای فرعی موضوعی و غیر موضوعی هم بچشم میخورد مثلا ما داریم:

سبک غنائی خراسانی، سبک غنائی عراقی، سبک غنائی هندی، شعر تعلیمی خراسانی، شعر تعلیمی عراقی، شعر تعلیمی هندی، شعر تعلیمی معاصر. یا داریم: سبک سادهٔ عراقی، سبک پیچیدهٔ عراقی، سبک سایه روشن عراقی، سبک سایه روشن خراسانی.

بنابراین سبکهای اصلی برحسب زمان و مکان و موضوع و صورت و غیره به‌اقسامی فرعی‌تر تجزیه میشوند.

سبک فکاهی و جدی - سبک ممکن است فکاهی و خنده‌انگیز باشد و ممکن است جدی و رسمی باشد و سبب خنده نشود. سبک فکاهی خود اقسامی دارد از قبیل سبک طنزآلود مانند سبک ایرج، دهخدا، روحانی، جمال‌زاده و هدایت در بعضی از آثارشان یا سبک هزل‌آمیز مانند سبک سوزنی و منجیک و یا سبک کمدی.

برای تحلیل سبک فکاهی باید ابتدا مسألهٔ خنده و خنده‌انگیزی را از لحاظ علمی بررسی کرد و باید دید که انسان در چه شرایطی می‌خندد و سپس باید ملاحظه کرد زبان و ادبیات چه نقشی در این کار دارند.

خنده- برگسون حکیم معاصر فرانسوی در رسالهٔ کوتاه و معروف خود موسوم به«خنده[1]» می‌گوید عامل خنده انسانست یعنی خنده بدون وجود آدمی در عالم خارج تحقق نمی‌یابد بنابراین بیهوده نیست که حکمای قدیم انسان را «خندان» نامیده‌اند و او را «حیوان ضاحک» نیز تعریف کرده‌اند. بنظر برگسن انسان هم می‌خندد و هم می‌خنداند یعنی هم ضاحکست و هم مضحک.

زیگموند فروید می‌گوید یکی از عوامل خنده امور عجیب و غیر طبیعی و ممنوعست خواه این امور لفظی و زبانی باشد مانند اظهارات غیر عادی، سخنان رکیک و عبارات عامیانه در نوشته‌ها و گفته‌های رسمی و خواه رفتار غیرعادی و

1. le rire

اشیاء و اندامهای غیر طبیعی و ممنوع.

رفتارها و امور و اشیاء غیر طبیعی و ممنوع را میتوان به چند دسته تقسیم کرد از قبیل:

۱— حرکات و رفتار کودکان و دیوانگان و احمقان و گیجان و بی‌تربیتان و دهاتیان و بدگویان و بخیلان و خودپسندان و پر حرفان و زشترویان و زشتخویان و ریاکاران و لافزنان و کفرگویان.

۲— حیوانات وموجودات خنده‌آور که عبارتند از: خرس، میمون، سگ، یابو، الاغ، روباه و غیره.

۳— اشیاء ممنوع که عبارتند از اندامهای جنسی و دفع وعکسهای غیر طبیعی و کاریکاتورها.

بنابراین، این صفات و حرکات گاهی خنده‌انگیزند: شادمانی، جنون، حماقت، گیجی، نادانی، بی‌تربیتی، کارهای کودکانه، بد زبانی، دهاتیگری، پرحرفی، خودستائی، خست، فحاشی، ریا، حقه‌بازی، کفر، مخالفت با دولتمردان، مخالفت با روحانیان و امور دینی، تمسخر، تحقیر، ادا درآوردن و تقلیدگری، طعنه، شوخی و غیره. اما باید دانست که امور فوق در تمام شرایط مضحک نیستند بلکه فقط در احوال خاصی ایجاد خنده می‌کنند مثلا هر حرکت دیوانه‌وار و احمقانه‌ای خنده‌انگیز نیست بلکه‌گاهی، ترسناك هم هست. علاوه بر این طرز بیان مسائل فوق در خنده‌دارکردنشان بسیار مؤثر است از جمله اگر آن امور با تمسخر و ریشخند توأم باشند خنده‌آورترند.

از اعمال فوق حماقت و تمسخر و ادا در آوردن بیش از هر چیز دیگری در ایجاد خنده مؤثرند.

خنده همیشه ناشی از کارهای ممنوع نیست بلکه در بسیاری از موارد مربوط به‌شادی وفعالیت صحیح جسمی و روحی است. ضمناً باید دانست که شادمانی اولا همیشه خنده‌انگیز نیست بلکه گاهی فقط بصورت رضایت درونی بروز می‌کند بدون آنکه با خنده همراه باشد و ثانیاً خنده‌ای که از این رهگذر بوجود می‌آید همیشه شدت ندارد بلکه گاهی خفیف و به‌صورت تبسم است.

عوامل زبانی تبسم و خنده- خنده گاهی بر اثر رفتار و حرکات ایجاد می‌شود و گاهی بوسیلهٔ نوشته‌ها و گفته‌ها.

برفتارهای خنده‌انگیز فهرست‌وار اشاره کردیم ولی حالا باید دید چه سخنانی خنده‌آورند؟ در پاسخ باید گفت در درجه اول کلامی خنده‌انگیز است که دارای محتوائی خنده‌انگیز باشد یعنی دربارهٔ موضوع یا موضوعاتی باشد که به‌آنها اشاره کردیم مثلاً دربارهٔ حماقت، جنون، رفتار غیر طبیعی و صفات مضحک مانند خست و گیجی و غیره. بی‌جهت نیست بسیاری از کمدیهای مشهور جهان را مستقیماً به‌این نامها نامیده‌اند فی‌المثل خسیس و گیج عنوان دو نمایشنامهٔ مولیر کمدی‌نویس نامی فرانسویست و عشق و خست یا اوژنی گرانده نیز نام داستان معروف بالزاك است و به‌این سبب است که مولیر دربارهٔ کمدی چنین می‌گوید: «اصلاح حماقتهای اجتماعی در تمام زمانها باید موضوع اصلی کمدی باشد» و ارسطو در این زمینه می‌نویسد: «کمدی شعریست مربوط به‌اطوار و اخلاق زشت و شرم‌آور» (فن شعر، ص ۳).

پس شعر و نوشتهٔ خنده‌انگیز باید دارای موضوعی خنده‌انگیز باشد.

یکی از علل طنزآمیزی و تبسم‌انگیزی آثار حافظ و عبید اشتمال آنهاست بر امور ممنوع از قبیل دست انداختن پادشاهان، وزیران، روحانی‌نمایان و غیره.

بعضی از عوامل لفظی و زبانی خنده نیز تابع مسائل عمومی ایجاد خنده است که به‌آنها اشاره کردیم و این عوامل عبارتند از: عبارات و الفاظ ممنوع و غیرطبیعی و تقلید ادبی. علاوه بر الفاظ ممنوع و تقلید ادبی این علل نیز در ایجاد سخن خنده‌انگیز مؤثر است:

۱ــ استعمال کلمات کنائی و دو پهلو و ابهام‌آمیز مانند «حکایتها» به‌معنی بوسه‌گیری با مفهومی کنائی و دو پهلو در این بیت حافظ:

یاد باد آنکه چو یاقوت قدح خنده زدی — در میان من و لعل تو حکایتها بود

یا «خر بودن» در این بیت که هم به‌معنی «احمق بودن» است و هم به معنی «وجود داشتن خر»:

بر شوت خری داد و بستد قضا را — اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد

۲ــ تشبیهاتی که مشبه‌به آنها حیوانات و اشیاء خنده‌دار است مانند تشبیه انسان به‌خر یا میمون یا روباه و یا تشبیه صوفی به «حیوان خوش‌علف» در این بیت حافظ:

صوفی‌شهربین که‌چون‌لقمهٔ‌شبهه‌میخورد — پاردمش درازباداین حیوان‌خوش‌علف

تشبیه مرد حیله‌گر به‌روباه یا آب زیر کاه نیز خنده‌دار است. همچنین این ضرب‌المثلهای تشبیهی (استعاره‌های تمثیلیه عامیانه) نیز فکاهیست: «کار کردن خر و خوردن یابو»، «میمون هر چه زشتتر بازیش بیشتر»، «مرگ خر عروسی سگ است».
یا تشبیه شراب به‌افلاطون به‌منظور تمسخر وی و حکمتش:

جز فلاطون خم‌نشین شراب　　سرحکمت به ما که گوید باز

(حافظ)

تشبیه کسی به کسی که خلق و خویش نقطه مقابل اوست نیز ایجاد خنده می‌کند مانند تشبیه شخص ترسو به‌رستم و تشبیه مرد خسیس به‌حاتم طائی. مثال از ادبیات عوام:

«آشی برایت بپزم که یک وجب روغن رویش باشد» یعنی آش بدی برای تو می‌پزم. این نوع تشبیه را که مشبه‌به آن نیز ذکر نمی‌شود استعاره تهکمیه یا استعاره استهزائی می‌گویند (نگاه کنید به‌صفحه ٤٠١).

استعمال غیرطبیعی کلمات و عبارات ـ این عامل یکی از عوامل مهم زبانی ایجاد طنز و اثر فکاهیست و مراد از آن این امور است:

آوردن الفاظ عامیانه و روزنامه‌ای و فرنگی در شعر و نثر جدی. علت فکاهی شدن بسیاری از آثار منظوم و منثور گذشته و حال مانند آثار روحانی و جمال‌زاده همین امر بوده است و باز به‌همین دلیل است که ادبیات عوام و ضرب‌المثلها و کنایات و استعارات عامیانه خنده‌آورند. البته همیشه دلیل خنده‌انگیزی این عناصر الفاظ عامیانه نیست بلکه وجود کلمات رکیک و موضوعات ممنوع نیز در این کار سهم بسزائی دارند. باری آمدن کلماتی مانند دلخور، خیط، لخت‌و عور، نیم غاز، یابو، شلم شوربا، بشکن بشکن در این ابیات یکی از عوامل خنده‌انگیزی آنهاست:

انقلاب ادبی محکم شد　　فارسی با عربی توأم شد
در تجدید و تجدد واشد　　ادبیات شلم‌شوربا شد

(ایرج)

اگر لخت و عوری چرا دلخوری　　که لختش قشنگ است حور و پری
دوصد پیرهن کرده بر تن پیاز　　نیرزد بنزد کسان نیم غاز

(افراشته)

من شکسته پشتم از بار غمش　　او بفکر رقص و بشکن بشکن است
(کلیات و فکاهیات روحانی، ص ۱۹)

خر کی را به عروسی خواندند　　خر بخندید و شد از قهقهه سست
(سنائی)

خنده‌انگیزی بیت اخیر هم بر اثر استعمال لفظ خر است و هم به‌سبب صدور عملی غیر عادی از آن حیوان یعنی خندیدن.

استعمال لغات روزنامه‌ای و فرنگی در شعر نیز ایجاد خنده می کند مانند بکار بردن نیروی هوائی و کتلت و مادام در این عبارات:

آن یار که در خدمت نیروی هوائیست (صادق سرمد).

ز من مپرس وز کتلت بپرس پرس بپرس

چرا که کیف‌شکم در خوراك دمبدم‌است
(کلیات و فکاهیات روحانی، ص ۲٤)

فدای خواندن مادام زوزه کش گردم　　که غیر زوزه و جز عر و عر ندارد هیچ
(کلیات و فکاهیات روحانی، ص ۳٤)

البته در بیت اخیر عوامل دیگری هم در خنده‌انگیزی سهم دارند.

ریاکاری و حقه‌بازی اگر با طنز بیان شود خنده‌آور است:

باده با محتسب شهر ننوشی زنهار　　بخورد باده‌ات و سنگ به‌جام اندازد
(حافظ)

صوفی نهاد دام و سر حقه بازکرد　　بنیاد مکر با فلك حقه‌باز کرد
(حافظ)

استعمال الفاظ زننده و ناسزاگوئی نیزاز عوامل ایجادخنده‌در زبان‌وادبیاتست. نمونه تند و زنندهٔ اینگونه آثار اشعار سوزنی و یغما و ایرج و مثال رقیق و ضعیفشان بیتی بود از حافظ که قبلا دیدیم و در آن صوفی را «حیوان خوش علف» خطاب کرده بود.

نمونهٔ دیگر استعمال غیر طبیعی زبان بکار گرفتن عبارات و الفاظ سبکی یا گونه‌ای از زبان است در سبک یا گونهٔ دیگر مثلا بکار بردن اصطلاحات سیاسی و دینی در تفسیرهای ورزشی یا ایراد نطق سیاسی بسبك یك تفسیر ورزشی.

یکی دیگر از عوامل خنده‌انگیزی آثار ادبی بکار بردن **نام حیوانات**

خنده‌انگیز است حیواناتی مانند عنتر و سگ هار و خر:

آنکس که گفت زاده میمون بود بشر بی‌شبهه خود ز دودهٔ مرحوم عنتر است
(کلیات و فکاهیات روحانی، ص ۲۲)

خر در همه گیتی بدو نوع و بدو رنگ است
یک نوع خر تنبل و یک نوع زرنگ است
(کلیات و فکاهیات روحانی، ص ۳۱)

دیگر از عوامل زبانی خنده **تقلید ادبی** (تقلید فکاهی)، و صنایع فکاهی است که به‌شرح آنها می‌پردازیم:

تقلید فکاهی ـ گفتیم ادا درآوردن یکی از عوامل خنده است اگر این کار در زبان یا شعر صورت بگیرد و کلامی بوجود آید که صورت تقلیدی و ریشخندآمیز کلام دیگر باشد شعر یا نثر فکاهی بوجود می‌آید و ما این کار را تقلید ادبی یا تقلید فکاهی می‌نامیم مانند آثار فکاهی که به‌تقلید از اشعار و آثار منثور دیگران بوجود می‌آید:

ای معلم بهر نان و کفش و تنبان غم مخور
مسگر آباد است روزی جای انسان غم مخور
درکلاست گر بعشق علم خواهی داد درس
سرزنشها گر کند شاگرد شیطان غم مخور
گر عیالت مرد اندر حسرت یک پیرهن
بوده حوا جده‌اش هم لخت و عریان غم مخور
چون چنین گردیده مفهوم جدید تربیت
گر کتک خوردی ز شاگرد تن‌آسان غم مخور
تا توانی نمره عالی و قلابی بده
چون چنین باشد صلاح کاررندان غم مخور

که شعر فوق تقلیدیست فکاهی از شعر جدی حافظ[1]. این کار را فرنگیان پارودی یا پارودیا[2] می‌نامند و ما آن را تقلید ادبی خواندیم.

۱. از این شعر با مطلع:
یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم‌مخور کلبه احزان شود روزی گلستان غم‌مخور
2. parodia

این کار در نثر هم بکار می‌رود مانند:

مبارزه با باسوادی به‌تقلید از مبارزه با بیسوادی

حق‌الرذاعه به‌تقلید از حق‌الوکاله

خردوانی طبق نمونهٔ اسب‌دوانی

آئین‌نامه شاعری به‌تقلید از آئین‌نامه رانندگی

دادن القاب در غیر مورد خود نیز از این قبیل است مانند مرحوم عنصری، جناب الاغ، حضرت علیه عالیه سکینه‌بگم.

صنایع فکاهی ـ بعضی از آرایشهای ادبی گاهی ایجاد خنده و تبسم می‌کنند از آن قبیلند تضاد، عکس، اعجاب، تشبیه، ایهام. ولی باید دانست که این‌صنایع همیشه چنین نیستند و علت فکاهی شدن آنها در برخی از موارد مستلزم تحقیق بیشتریست بیشک یکی از این‌عوامل توأم شدن آنهاست با عناصر دیگرخنده‌انگیزی.

مثال برای تضادی که سبب تبسم است:

آب‌و آتش به‌هم آمیخته‌ای از لب لعل
چشم بد دورکه بس شعبده‌باز آمده‌ای
(حافظ)

که آمیختن آب و آتش در لب معشوق سبب اعجابیست تبسم‌انگیز. مثال برای ایهام:

برشوت خری داد و بستد قضا را   اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد

اصولا یکی از عوامل زبانی خنده بکار بردن کلمات دو پهلو و ابهام‌آمیز است.

یکی دیگر از این صنایع که قبلا نامش را بردیم «استعارهٔ تهکمیه» است.

***

اقسام سخن فکاهی ـ سخن فکاهی به‌صورتهای مختلفی عرضه می‌شود از قبیل هزل، طنز، طعنه، و ریشخند، فکاهه، کمدی و غیره. اصطلاحاتی هم که در این موردبکار می‌روند جز طنز وهجو و هزل که اخیراً معنی دقیقی یافته‌اند دقت ندارند. تعبیراتی که به‌معنی سخن و حرکت خنده‌انگیزند علاوه بر آنچه دیدیم عبارتند از طیبت و استهزاء و نوشخند و لبخند و تبسم و مزاح و شوخی. فکاهه اعم است از تمام اقسام ادبی خنده‌آور که هم شامل هزل می‌شود و هم شامل

طنز. در فرنگ هم سخن خنده‌انگیز اقسامی دارد از قبیل خنده‌نامه[1] (کمدی)، طنز[2]، طعنه[3].

تعبیرات فوق در ادبیات فرنگ دارای تعریفات و معناهای شناخته شده‌ایست که بهتر است در مجال دیگر به‌بیان آن بپردازیم. ما فقط در اینجا به‌شرح طنز و هزل و فکاهه دست می‌زنیم:

طنز و هزلـ طنز سخنی است اعتراض‌آمیز و لطیف و نیشخندانگیز که قصدش انتقاد و اصلاح جامعه است در حالی‌که هزل خشن و تند و فحش‌آلود است و آن سخن خنده‌آوریست که معمولا هدف اجتماعی و انتقادی ندارد و گاهی ناشی از طمع و کسب مال و مقامست و در این صورت آن را هجو میگویند که نمونه‌های فراوانی از آن در شعر فارسی دیده می‌شود.

فکاهه هر سخن خنده‌انگیزیست اعم از کمدی‌یا طنز یا هزل یا هجو و ما این اصطلاح را برای ادب خنده‌آور بطور کلی آورده‌ایم و آن را در مقابل **ادبیات جدی** یا رسمی قرار دادیم که همان اشعار رسمی غیر فکاهیست. در بیشتر آثار ادبی قدما هزل و جد با هم توأمست مانند آثار سعدی و حافظ و مولوی.

***

ما هم هزل و هجو داشته‌ایم و هم طنز ولی در قدیم هجویات و هزلیاتمان بیشتر بوده است و امروز طنزهایمان. بهترین طنزپرداز ما در گذشته عبید بوده است که کارش با هزل و هجو توأم بوده است اما این سبک در قرن اخیر بخصوص پس از مشروطیت پیشرفت بسیاری کرده و آثار عالی و پر ارجی چه بصورت شعر و چه بشکل نثر بوجود آورده است بطوری که نظم و نثر طنزآمیز معاصر را باید از بهترین شعرها و نثرهای این دوره دانست اما افسوس که قدر این قسم از ادبیات، بسبب تازگیش شناخته نشده است و ارزش شاعرانی مانند اشرف‌الدین‌حسینی، ایرج، روحانی و بسیاری دیگر چنانکه باید معلوم نگردیده است. این نوع شعر از آن جهت از بهترین اشعار معاصر است که هم مضمون و موضوع آن نو است زیرا انتقادی و اجتماعی است و هم صورت و شکلش برای آنکه طنز است. ضمناً هر نوع ادبی با سبکی خاص الفت بیشتری دارد مثلا ادبیات انتقادی و اجتماعی

1. Comédie (فر), Comedy (ا) 2. Satire
3. Sarcasme (فر), Sarcasm (ا)

با سبک طنزآمیز بیشتر سازگار است بهمین سبب اینگونه موضوعها گاهی بصورت مزاح‌آمیز و خنده‌انگیز بیان میشوند. البته همیشه این نوع آثار ادبی با طنز همراه نیستند و فراوانند آثار انتقادئی که جدی و غیر طنزآمیزند.

اهمیت دیگری که نوشته‌های طنزآمیز برای ما دارد این است که ما در گذشته در مقایسه با اروپائیان در این زمینه ضعیف بوده‌ایم ولی بهمت نویسندگان و شعرائی از قبیل دهخدا و صادق هدایت و نسیم شمال و روحانی و بسیاری دیگر در این راه گامهای بلندی برداشته‌ایم و این ضعف را تا اندازه‌ای جبران کرده‌ایم. برای آنکه در این رشته از ادبیات پیشرفت فراوانتری نصیب ما شود باید ما هم مانند غربیان توجه بیشتری به‌این شیوهٔ عالی ادبی بکنیم.

دربارهٔ ویژگیهای دیگر طنز به‌این آثار مراجعه کنید:

از صبا تا نیما، ج ۲، فصل مخصوص طنز و طنزنویسی.

طنز چیست از دکتر حسین بهزادی، مجموعهٔ سخنرانیهای دومین کنگره تحقیقات ایرانی، از انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۵۰.

شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب

ما در این مبحث کوشیده‌ایم از مسائلی سخن بمیان آوریم که در نوشته‌های فوق مطرح نشده بود والا دربارهٔ طنز و هزل و هجو بسیار بیش از اینها میتوان نوشت و گفت.

بحث درباره **ادبیات جدی و رسمی** به‌فرصت مفصل دیگر و تحقیقات بیشتری نیازمند است و اگر چه بسیاری از مباحث این کتاب در باب همین موضوع بود.

سبک آگاهانه و ناخودآگاهـ سبک را از لحاظی میتوان به‌دو قسم تقسیم کرد: خودآگاه و ناخودآگاه. سبکهای دوره‌ای ایرانی و اروپائی مانند سبک‌خراسانی و عراقی و کلاسیک و رمانتیسم بیشتر خودآگاهانه بوجود آمده‌اند ولی برخی از سبکها ناخودآگاه ایجاد شده‌اند.

تحول این سبکها نیز در بعضی از موارد حاصل کاری اندیشیده و طبق نقشه است. تبدل آگاهانه سبکها هم درتاریخ ادبیات ایران سابقه دارد و هم در اروپا. بهترین نمونه این تحول اندیشیده را میتوان در دورهٔ بازگشت ادبی مشاهده کرد یعنی هنگامی که اعضای انجمن ادبی اصفهان برهبری آذر بیگدلی و مشتاق و عاشق اصفهانی و دیگران تصمیم گرفتند که خود و شعر فارسی را از قید پیچیدگیها

و نازک خیالیهای سبک هندی برهانند و با این حرکت دانسته طومار آن سبک را درهم نوردیدند.

البته تحول سبک خراسانی به‌عراقی و عراقی به‌هندی تا این حد آگاهانه صورت نگرفته است.

بیشک در این تحولات حرکتهای آگاهانه هم بچشم میخورد اما تبدلات ناآگاهانه نیز در این جریان مؤثر بوده است.

از تحولات آگاهانه سبکهای ادبی معاصر بواسطهٔ دسترسی بر مدارک و بر اثر زنده بودن بعضی از سخنوران عصر حاضر دلایل بارزتر و محکم‌تری در دست داریم زیرا فراوانند مقالات و رساله‌هائی از ملک‌الشعرای بهار و پرویز خانلری و فریدون توللی و نادر نادرپور و نیما و اخوان ثالث که در آنها طرحهائی برای تغییر آگاهانه شعر معاصر داده شده است و راههای بسیاری که بوسیلهٔ آنان برای بهبود شعر و ادب معاصر پیشنهاد گردیده است. بسیاری از این نظریات مربوطست به‌تبدیل آگاهانه شعر سنتی به‌شعر آزاد و بسیاری از این نوشته‌ها هم مبتنی است بر حمله اغراق‌آمیز به‌شعر سنتی معاصر و ستایش مبالغه‌آمیز از شعر نو. بسیاری از مطالب کتاب حاضر نیز حرکتی است آگاهانه در حفظ تعادل بین شعر سنتی وآزاد.

در اروپا نیز انجمنهای ادبی فردی و فرهنگستانهای آن سامان از قرنها پیش در رهبری اندیشهٔ شعر و ادبیات نقش عمده‌ای داشته‌اند و حتی بسیاری از مکتبهای ادبی قرن بیستم با بیانیه‌ای تأسیس گردیده و با بیانه‌ای نیز برچیده شده‌اند. از آن جمله است مکتب دادائیسم در فرانسه.

بسیاری از شاعران گذشته و حال ایران از سبکی که برگزیده بودند آگاهی داشتند. مثلا خاقانی و صائب و بسیاری دیگر میدانسته‌اند که طریق غریب و طرز غریب و شیوهٔ تازه آورده‌اند:

هست طریق غریب اینکه من آورده‌ام　　　اهل سخن را سزد گفتهٔ من پیشوا

(خاقانی، چاپ عبدالرسولی، ص ٤)

طرز غریب من است نقش خرد را طراز　　　شعر بدیع من است شرب سخن را شعار

(خاقانی، عبدالرسولی، ص ۱۹۹)

منصفان استاددانندم که در معنی ولفظ　　　شیوهٔ تازه نه رسم باستان آورده‌ام

(همان کتاب، ص ۲/۳)

مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت همان شیوهٔ باستان عنصری
(همان کتاب، ص ۶۸۰)

به‌طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب
که جای طالب آمل در اصفهان پیداست
ز طرز تازه صائب داغ داری نکته‌سنجان را
عجب دارم کز آمل چون تو خوش گفتار برخیزد

فردوسی و مسعود سعد و حافظ به‌طبع روان و سبک سهل و ممتنع خود می‌بالیدند:

چو طبعی نداری چو آب روان مبر دست زی نامهٔ خسروان
(فردوسی)

حافظ از مشرب قسمت گله ناانصافیست
طبع چون آب و غزلهای روان ما را بس
(حافظ)

همچنین حافظ میدانسته است که به‌شیوهٔ خواجو شعر می‌سراید نه به‌سبک سعدی:

استاد غزل سعدیست پیش همه کس اما دارد سخن حافظ طرز سخن خواجو

بعضی از شاعران نیز میدانسته‌اند که سبک خاصی دارند:

خسروا دانی که ایدون در خراسان و عراق
هیچ کس بر شیوهٔ من شعر نسراید همی
(سروش)

کثرت و وحدت در سبک - همانطورکه خطوط انگشتان و نظام چهرهٔ هیچکس با کس دیگر یکسان نیست سبک بیان هیچ دو نفری هم مانند هم نیست پس بتعداد شاعران و نویسندگان جهان سبک وجود دارد. تعدد و کثرت سبکها نیز تحت تأثیر تعدد و کثرت روحیات و استعدادها و اطلاعات آدمی است. اما سبکها در عین اختلاف با هم وجه اشتراك نیز دارند یعنی در سبک هم مانند روحیات و خطوط چهره و انگشتان در عین کثرت، وحدت نیز وجود دارد که جای هیچ شبهه‌ای نیست. عوامل این مشابهات و اشتراکها تشابهات روحی و اجتماعی

مردم با یکدیگر است. به‌عبارت دیگر بسیاری از مردم از لحاظ استعداد و خلق‌و-خوی با هم شبیهند. به‌دیگر سخن همهٔ افراد تندخو و خونسرد و خیالباف با یکدیگر مشابهت دارند. از طرف دیگر سنتهای اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی و زبانی و ادبئی که از عوامل مهم تکوین سبکند، شرایط یکسان مشابهی را به‌افراد تحمیل می‌کنند که موجب شباهت سبکها می‌گردد. مثلا شاعران عصر استبداد و اختناق اشعارکم و بیش مشابهی می‌گویند یا در شعر شاعران مکتب خراسانی تحت تأثیر زبان و سبک این دوره همانندی سبکی فراوانست. بیشک بین شعر عنصری و منوچهری و فرخی در عین اختلاف مشابهت بسیار است و همچنین است بین شعر عارف قزوینی و فرخی یزدی و عشقی. به‌این سبب مشابهتهای فردی و اجتماعی سبب همانندی سبکها و اختلافات فردی و اجتماعی موجب اختلاف سبکهاست و در عین آنکه بتعداد شاعران و نویسندگان سبک وجود دارد بین این سبکهای مختلف و متعدد شباهتهائی هست. علاوه بر این یکی از عوامل مشابهت سبکها با هم مسألهٔ اقتباس و تقلید است که به‌آن اشاره کردیم.

سبک اقتباسی- گاهی سبک یک سخنور از سخنور یا سخنوران دیگر متأثر می‌شود و سبکی تأثری[1] و اقتباسی بوجود می‌آید. مثلا حافظ خود را متأثر از خواجو میداند و منوچهری می‌گوید «من بسی دیوان شعر تازیان دارم ز بر» به‌عبارت دیگر او هم مانند لامعی و معزی تحت تأثیر ادبیات عربست و از تعبیرات و الفاظ و تصویرهای آن زبان بهره گرفته است و همچنین صائب خود را پیرو حافظ می‌شمارد و نیز بعضی از شاعران و نویسندگان معاصر ما تحت تأثیر ادب اروپا قرار دارند از آن جمله‌اند ایرج، بهار، پروین، نیما، نادرپور و دهها تن دیگر. اینان بسیاری از اشعار و اصطلاحات شعری خود را از اروپائیان اقتباس کرده‌اند. حتی بعضی از شاعرنمایان معاصر بدون آنکه اثرشان هیچ شباهتی به‌اشعار حافظ و مولوی داشته باشد خود را عاشق و دلباخته حافظ و مولوی نشان میدهند (به‌صفحه ۱۷۷ نگاه کنید).

گاهی نیز یک دورهٔ ادبی بطور کلی متأثر از یک دوره ادبی دیگر است مثلا ادبیات کلاسیک اروپا متأثر از ادب یونان و رم قدیم است و یا سبک رمانتیک ار

۱. سبک تأثری را نباید با سبک تأثرنگاری (Impressionnisme) اشتباه کرد.

نمونه های قرون وسطائی ادبیات اروپا الهام گرفته است و یا بسیاری از داستانهای ایران بعد از اسلام اقتباس یا ترجمه از فارسی قبل از اسلام است مانند شاهنامه و ویس و رامین.

گاهی بعضی از کتابها و داستانها از کشوری به کشور دیگر سفر می کنند و جنبهٔ بین‌المللی می‌یابند مانند حکایات کلیله و دمنه که از هند به‌ایران و نقاط دیگر عالم رفته است و آثار اقتباسی جالبی بوجود آورده است و یا اسکندرنامه که هم در ایران و هم در اروپا داستانهای متعددی بوجود آورده است.

همچنین است رسانهای آرتوری و تریستیانی اروپای قدیم که همه از سرگذشت تریستیان یا آرتورشاه الهام گرفته‌اند. تأثرپذیری داستانهای وامق و عذراء و لیلی و مجنون فارسی نیز از آثار عربی از این مقوله است. و همچنین تأثیر معانی و بیان و بدیع و عروض عربی در شعر و ادبیات فارسی هم از این نوع است. و نیز تأثیر شعر و ادب فارسی در شعر و ادب عربی و ترکی و پشتو و اردو نیز از این باب است.

گاهی تأثر ادبیاتی از ادبیات ملت دیگر بصورت دوره‌ایست مثل ادبیات معاصر ایران که کم و بیش تحت تأثیر ادبیات اروپاست.

این تأثیر و تأثرها وقتی بین ادبیات دو ملت صورت گیرد یکی از مسائل مهم ادبی را بوجود می‌آورد بنام ادبیات تطبیقی[1] که پیش از این نیز به‌آن مختصراشاره‌ای کرده‌ایم. (به‌صفحه ٤٢ نگاه کنید)

باری اقتباس سخنوری یا ادبیاتی از سخنور و ادبیات دیگر سبکی بوجود میاورد که ما آن را سبک اقتباسی می‌نامیم که نباید آن را با سبک تقلیدی اشتباه کرد. زیرا سبک اقتباسی سبک به‌معنی واقعی است و کاریست هنرمندانه که با تکامل و استقلال سبک همراهست ولی سبک تقلیدی اصلا سبک نیست بلکه کاریکاتور سبکست زیرا هیچگونه استقلالی ندارد.

ضمناً از آنجائی که هر سخن‌آفرینی از میراثهای ادبی گذشتگان و معاصران بهره میجوید و از آنجائی که هیچ سخنوری نیست که قسمتی از کار خود را مدیون دیگران نباشد از این رو در واقع سبک صددرصد مستقل وجود ندارد. چه هر شاعر و نویسنده‌ای بنحوی تحت تأثیر این و آن قرار میگیرد. پس در سبک هر سخنور

1. Littérature comparée (فر)

هنرمندی هم عنصر استقلال هست و هم عنصر اقتباس بنابراین استقلال توأم با اقتباس یکی از مسائل عمده سبک است. نهایت آنکه حد و اندازه و چگونگی این اقتباس باید بوسیلهٔ سخن‌سنجان تعیین گردد و باید روشن شود که در یک اثر معین آیا این کار از حد گذشته است یا نه و آیا اقتباس مبتکرانه به‌تقلید کورکورانه و عاری از ابتکار بدل شده است یا خیر که در صورت اخیر دیگر نه سبکی وجود خواهد داشت و نه اثری ادبی. چنین نوشته‌ای بی‌سبک و فاقد هر نوع ارزش ادبیست.

پس اقتباس بخودی‌خود عیبی برای سخنور نیست منتها مقدار و درجه آن مهم است. هر چه اقتباس کمتر و ابتکار بیشتر باشد تمایز و تشخص سبک نیز بیشتر و نوع آن نیز عالیتر است بشرطی که اثر دارای ارزش ادبی هم باشد و هر چه اقتباس بیشتر و ابداع کمتر باشد سبک هم کم‌رنگتر و بی‌شکلتر است. اگر اقتباس به‌صددرصد برسد دیگر مسأله تقلید کورکورانه پیش می‌آید که در آن صورت باید به‌حال شاعر یا نویسنده زارزار گریست.

از این رو سخن‌آفرین واقعی ضمن بهره‌گیری از کار دیگران سبکی مستقل و مخصوص بخود نیز دارد که با سبک هیچ کس دیگری شبیه نیست. در اثر هر کسی لطیفه و دقیقه‌ای هست که مخصوص خود اوست و به‌گفته پل کلودل «سبک بیان هرسخنور مانند آهنگ صدای او منحصر بخود اوست وقابل تقلید نیست». پیش از این گفتیم اگر هنر و ادبیات و سبک با نوآوری و ابتکار توأم نباشد هنر و ادبیات نیست. یعنی سبکی که همهٔ عناصر آن اقتباسی و تقلیدی باشد و هیچ اثری از ابداع در آن بچشم نخورد سبک بشمار نمی‌آید. با این حال در تمام جهان بخصوص در دوران انحطاط ادبیات از این آثار شبه ادبی بی‌شکل و سبک بسیار دیده میشود. در همه جای دنیا گروهی شبه شاعر و شبه نویسنده در برج عاج پندارهای باطل خویش می‌نشینند و نوشتهٔ دیگران را بوضع دلازاری تقلید می‌کنند و می‌پندارند که شاعر و نویسنده شده‌اند و روی دست فردوسی و حافظ و سعدی و مولوی و ایرج و هدایت زده‌اند. از این قبیلند صدها غزلگو و قصیده‌سرا و داستان‌نویسی که در دورهٔ بازگشت ادبی و معاصر بشیوه آن بزرگ مردان چیزهائی نوشته و سرهم کرده‌اند و بنام شعر و داستان قالب زده‌اند.

دیدیم که در پیروی از سبک دیگران دو حالت پیش میآید یکی اخذ و

اقتباس تکاملی که معمولا بوسیلهٔ شاعران و نویسندگان بزرگ و پیشاهنگ صورت می‌گیرد مانند اقتباس فردوسی و سعدی و حافظ از پیشینیان یا معاصران خویش. مثلا پیروی آنان از دقیقی‌ها و خواجوها و ظهیرها. و دیگر **اقتباس انحطاطی** که توسط شاعران و نویسندگان ضعیف از سخنوران بزرگ عملی می‌شود. مانند مقلدان فردوسی و نظامی و سعدی و حافظ که هیچیک راه بجائی نبرده‌اند. پس اقتباس از دیگران گاهی موجب شکفتگی و تکامل سبک است و گاهی مایهٔ انحطاط و پژمردگی آن: (به کتاب «درگلستان خیال حافظ» باب «تکامل و انحطاط تشبیهات حافظ» نوشتهٔ نگارنده رجوع کنید).

تقلید انحطاطی به‌چند شکل صورت میگیرد: **یکی** در دورهٔ انحطاط یک سبک و مکتب و نوع ادبی یعنی وقتی که مثلا سبک عراقی و نوع حماسی به‌اوج خود رسیده‌اند و سپس بسراشیب زوال و سقوط افتاده‌اند و بعد از آن کسی در آن سبک بهتر از آن نمی‌تواند سخنی بیافریند و شعری بسراید آنگاه گروهی شبه نویسنده و شبه شاعر بیخبر از همه جا دست بکشیدن کاریکاتور سبک در حال مرگ میزنند و در نتیجه خود را به‌پرتگاه انتحار ادبی در می‌اندازند.

نوع دیگر از فساد سبک آنست که سخنور اندک مایه‌ای از سخن‌آفرین پرمایه و بزرگی تقلید کندوکار او بمراتب ضعیف‌تر از او از آب درآید و حاصل آن ایجاد اثری کمرنگ و بیمایه باشد که به‌این امر قبلا اشاره کردیم (صفحه ۲۲ ببعد).

نوع دیگر از انحطاط سبک عقب‌گرد به‌قرنها پیش است مانند کاری که‌در دورهٔ بازگشت ادبی صورت گرفت یعنی شاعران دورهٔ زندیه و قاجاریه خواستند به‌زور دم شعر زمان خویش را به‌دم شعر فردوسی و فرخی و سعدی گره بزنند ولی چون چنین گرهی بیش از حد مصنوعی و سست بود دوامی نیاورد و از هم گسست و به‌گرهی کور بدل گردید. به‌این معنی که نه فتحعلی‌خان صبا فردوسی شد و نه فتح‌الله‌خان شیبانی فرخی گردید و نه فروغی بسطامی بپای سعدی رسید. اینان فقط به‌صورت سایه کمرنگی از آن آفرینشگران بی‌همتا برجای ماندند.

یکی از عیوب تقلید شعر دوره‌های قبل، استعمال زبان منسوخ آن ادوار است که کاریست غیر علمی و غیر عملی زیرا این امر سبب نامأنوسی و پیچیدگی شعر می‌شود و اثری بوجود می‌آورد که برای مردم قابل فهم نیست. بنابراین شعر و نثری که به‌چنین زبانی باشد بواسطه نامفهوم بودنش عاری از فصاحت و خالی

از زیبائی و لطف نیز خواهد بود.

باری از این بحث چنین نتیجه میشود که سبک‌هر شاعر و نویسنده‌ای باید خاص خود او باشد. به‌تعبیر دیگر هر سخنوری باید خودش باشد نه دیگری.

سبک ساده و پیچیده ـ سبک ساده یا مرسل یا فصیح آنست که متعلق به نوشته های قابل فهم و آسان‌یاب باشد. مانند سبک فردوسی و سعدی و در مقابل آن سبک پیچیده یا معقد یا غیر فصیح یا متکلفانه یا مصنوع قرار دارد مثل سبک خاقانی و تاریخ وصاف و درهٔ نادره که فهمشان به‌آسانی ممکن نیست.

سبک ساده در اروپا در مقابل سبک والا و زیبا گذاشته شده است و مترادف است با سبک نازل[1] درحالی که در ایران سادگی یکی از نشانه‌های خوبی سبکست بشرطی که موجب ابتذال نشود و بهترین شاعران سنت‌گرا و نوپرداز ما دارای چنین سبکی بوده‌اند. بخصوص آنها که کلامشان در عین سادگی زیبا و آراسته هم بوده است. یعنی کسانی که سبک سهل و ممتنع داشته‌اند. پس سادگی ممکنست توأم با زیبایی و آرایشهای طبیعی ادبی هم باشد زیرا سادگی والا خود مهمترین عنصر فصاحتست و فصاحت خود مهمترین عامل زیبائیست بنابراین سبک ساده دو نوعست یکی **ساده بی‌پیرایه** و دیگر سبک **ساده آراسته** مانند سبک سعدی و فردوسی. چنین سبکی در عین سادگی با آرایشهای ادبی از قبیل اغراق و پی‌آوری و تشبیهات آسان فهم و طبیعی نیز توأمست. این آرایشهای طبیعی حتی در کلام سادهٔ عوام هم دیده می‌شود (به‌صفحه ۳۸۱ نگاه کنید). منتها اگر آرایشهای ادبی از حد بگذرد و فهم مطلب دشوار گردد سبک سادهٔ آراسته بدل به‌سبک متکلفانه و پیچیده می‌شود و تراکم آرایشها همانطور که دیمتریوس گفته است سبب تعقید و دیر فهمی می‌گردد و سبک عالی و ساده و زیبا بدل به سبک نازل می‌شود. پس بین آراستگی و زیبائی گاهی فقط سر موئی فاصله است و نگهداشتن این حد. بنابراین سبک سادهٔ آراسته ظرافت و استعداد می‌خواهد و از بزرگان ادب، معدودی مانند سعدی و حافظ این اندازه را نگهداشته‌اند معهذا این دو شاعر نیز در بعضی از آثارشان راه تعقید و پیچیدگی را پیموده‌اند و از شیوهٔ سهل و ممتنع خود دور شده‌اند از آن جمله است سعدی در مقدمهٔ گلستان و برخی دیگر از حکایات آن.

سبک پیچیده آنست که به دلایلی فهمش دشوار باشد به دلایلی از قبیل

1. Plain style or Low style. (ا) Le style simple (فر) یا le stiyle bas (فر)

غرابت ونامأنوسی ونارسائی دستوری و تشبیهات و استعارات متراکم وتتابع اضافات، بی‌نظمی مطالب و عبارات و غیره.

باری سبک ساده اگر مبتذل نباشد از اقسام سبک والا و فاخر است. (برای اطلاع بیشتر از این نوع سبک به‌فصل فصاحت رجوع کنید) ولی اگر عادی و مبتذل باشد از انواع سبکهای نازل است. بین سبک ساده و پیچیده مراحل بینابین هم دیده می‌شود مانند سبک بعضی از کتب تاریخی مثل حبیب‌السیر و روضة‌الصفا و ناسخ التواریخ که در آنها عبارات دشوار و متکلفانه در کنار سخنان روشن و ساده آمده است.

سبک روشن و تیره و سایه روشن ـ سبک روشن همان سبک ساده و سهل و ممتنع است مثل سبک فرخی و فردوسی و سعدی و ایرج و سبک تیره نیز چیزی جز سبک پیچیده نیست مثل سبک خاقانی و بیدل و غالب و سبک سایه‌روشن در مرز بین این دو قرار دارد و بیشک نوع والای آن دارای ارزش ادبیست مانند سبک منوچهری و حافظ و بودلر. این سبک چنانست که در عین زیبایی فهمش پس از اندکی تأمل میسر است.

در تمام جهان هم سخن روشن هست و هم تیره و هم سایه روشن و هر کدام بین دسته‌ای هواخواه دارند.

در ایران هم از آغاز پیدایش شعر فارسی این سه خط وجود داشته است که نمونه‌های آن را ذکر کردیم. سبک سایه روشن در واقع پلی است بین سبک تیره و روشن ولی گاهی نمونه‌های والائی از آن بوجود می‌آید که دست کمی از آثار سبک روشن ندارد مانند شعر حافظ و بودلر.

ایرانیان درقدیم بیشترهوادار سبک سهل و ممتنع و روشن بوده‌اند ولی‌امروز تحت تأثیر شعر نو اروپا دوستداران سبک مبهم و سایه روشن روبافزونی نهاده‌اند.

ابهام خود اقسامی دارد از این‌قبیل: **۱ـ ابهام رمزی و کنائی** یعنی ابهامی که نویسنده و شاعر نمیتواند به‌صراحت عقاید خود را بیان نماید و در نتیجه ناچار است یا آن را در پرده‌ای از استعاره و کنایه و مجاز بپوشاند مانند اشعار عرفانی قدیم و و شعرهای مقاومت معاصر و یا سخنور اینگونه افکار را بوسیلهٔ حکایات رمزی و تمثیلی[1] بیان می کند مانند حکایات کلیله‌و دمنه و لافونتن و کریلف.

1· allegoric (I) allégorique (فر)

برای دیدن ابهامات عرفانی و علل ایجاد آن به‌صفحه ۳۲۹ همین کتاب رجوع کنید.

۲— از اقسام ابهامات شاعرانه آوردن تشبیهات لطیف و در عین حال مبهم است که سبب زیبائی شعر می‌شود مانند بعضی از تشبیهات حافظ و صائب:

اشک غماز من ار سرخ برآمد چه عجب
خجل از کردهٔ خود پرده‌دری نیست که نیست
(حافظ)

که درك علت خونین و شرمسار بودن اشک ابتدا محتاج به‌اندکی تأمل است ولی پس از کمی دقت لطف تعبیر روشن می‌گردد و معلوم می‌شود که سبب سرخروئی و خجالت اشک سخن‌چینی و پرده‌دری وی بوده است زیر او راز عاشق (صاحب اشک) را فاش کرده است و در نتیجه خونین چهره و شرمسار شده است.

۳— دیگر از عوامل ابهام بیان مطلب تازهٔ علمی و فلسفی و عرفانی است که محتاج به‌تحصیلات خاصند. مثلا یکی از علل دشواری شعر مولوی و حافظ ارتباط آنهاست با معارف‌عرفانی عصرشان بطوری که تا کسی یک دوره کامل این اطلاعات را نداند و تا کسی نخوانده باشد که قلندریه و ملامتیه و مولویه و نوریه و واصلیه و کبرویه و سهروردیه چه می‌گویند و تا کسی نداند که وحدت وجود و تزکیه نفس و تجلیه دل یعنی چه بسیاری ازشعرهای حافظ و سعدی و مولوی را نمی‌فهمد. همچنین اگر کسی طبیعیات و فلسفه و منطق و نجوم و فقه و کلام قدیم را نداند از فهم بعضی از اشعار ناصرخسرو و انوری وخاقانی وسعدی وحافظ عاجز می‌ماند. مثلا درك اشعار زیر بدون آگاهی از علوم قدیم آسان نیست یعنی بدون اطلاع از معنی اصطلاحات زوال اختر، دور، تسلسل، معانی، بیان، احرام و سعی بین صفا و مروه نمیتوان معنی این ابیات را فهمید:

الحمد خدای آسمان را   کاختر بدر آمد از زوالم
(سعدی)

عشق و شباب ورندی مجموعه مراد است
چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد
(حافظ)

احرام‌چه بندیم‌چوآن کعبه نه‌اینجاست   درسعی چه کوشیم چوازمروه صفارفت
(حافظ)

ساقیا در گردش ساغر تعلل تا بچند   دورچون‌باعاشقان‌افتد تسلسل‌بایدش
(حافظ)

این نوع ابهام را میتوان **ابهام فنی** نامید یعنی ابهامی که در نتیجهٔ وجود اصطلاحات علمی و فنی در شعر و زبان بوجود می‌آید. مهمترین مظهر ابهام فنی در ادب فارسی انوری وخاقانی و نظامیست و بطورکلی این نوع ابهام از سبک عراقی آغاز میشود و در شعر همه شعرای سبک عراقی و هندی مشاهده میگردد.

٤ــ دیگر از عوامل ابهام بعضی از صنایع شعری و آرایشهای ادبی است. دیدیم برخی از این آرایشها موجب روشنی و سادگی کلامند مانند فصاحت و اغراق و پی‌آوری و غیره و بعضی دیگر سبب ابهامند مثل ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد، دومعنائی، تشبیهات و استعارات متراکم و غیره. این نوع صنایع اگرخوب بکار رفته باشند نیز ابهامی زیبا ایجاد می کنند مثل آنچه در شعر حافظ و سعدی می‌بینیم.

٥ــ دیگر از عوامل ابهام بکار بردن زبان کهن و لغات و ساختمانهای دستوری منسوخست مانند ابهامی که از این رهگذر نصیب شعر بهار و حمیدی و اخوان و شاعران دورهٔ بازگشت ادبی گردیده است و بیشک چنین ابهامی چندان پسندیده نیست مگر آنکه عناصر کهنه و منسوخ در شعر فراوان نباشد زیرا اگر از حد بگذرد، ابهام تبدیل به‌غرابت و نامأنوسی می‌شود. این نوع ابهام را میتوان ابهام کهن‌گرایانه نامید.

٦ــ دیگر از عوامل ابهام بهم ریختن ساختمان دستوریست بر اثر ابتکار شاعر یا در نتیجه تقلید اوست از شاعران خارج مانند بکار رفتن «غریب دست» و «سرد سکوت» تحت تأثیر تعبیرات فرنگی در شعر نو غرب‌گرا. این نوع ابهامات بندرت در ایران و اروپا جائی برای خود بازکرده‌اند بنابراین در ایجاد چنین ویژگیهائی در شعر و نثر باید احتیاط کرد و از افراط دوری جست. بهم ریختن ساختمان دستوری‌را پیشینیان ضعف تألیف نامیده‌اند وآن‌را مغایر فصاحت شمرده‌اند که قبلا به‌آن اشاره کرده‌ایم.

٧ــ دیگر از علل ابهام بکار بردن عناصر تیره زبان است یعنی عناصری که فاقد معنی شفافند مثلا عناصری که دارای چند معنی رایجند مانند پسوند «ه»

که دارای معانی رایج و منسوخ متعددیست.

***

ابهام در شعر اکثر شاعران ما یک علت ندارد بلکه ممکنست دارای چند علت از علل یاد شده باشد.

باری مسألهٔ ابهام شاعرانه و نیمه شاعرانه یکی از مسائل مهم و قابل بحث شعر و ادبیاتست بخصوص برای شعر نو و باید دربارهٔ آن تحقیق بیشتری کرد. یکی از ناقدان فرنگ بنام ویلیام امپسون درکتابی بنام «هفت نوع ابهام[1]» این مسأله را مورد بررسی قرار داده است.

***

سبکهای روشن و تیره و سایه روشن را میتوان برحسب دوره و موضوع به اقسام فرعی‌تری تقسیم کرد و سبکهای مرکبی از این قبیل بدست داد:

سبک روشن خراسانی (سبک فردوسی و فرخی)
سبک سایه روشن خراسانی (سبک منوچهری)
سبک روشن عراقی (سبک سعدی)
سبک حماسی روشن خراسانی (سبک شاهنامه)
سبک حماسی سایه روشن عراقی (سبک اسکندرنامه)
سبک سایه روشن عراقی (سبک حافظ و نظامی)
سبک تیره عراقی (سبک خاقانی)
سبک تیره هندی (سبک بیدل هندی)

سبک عالی و نازل ـ یکی از معیارهای کهن تقسیم‌بندی سبک‌درجه و سطح آنست از نظر زیبائی لفظی و معنوی و از این لحاظ سبک را به‌عالی و نازل تقسیم کرده‌اند و اقسام بینابینی هم تشخیص داده‌اند از قبیل سبک میانین و سبک شکوفان و سبک قوی. اصطلاحاتی هم که در این مورد در فارسی و فرنگی بکار رفته است متفاوتست مثلا سبک عالی را در فارسی نمط عالی[2] سبک فاخر[3]، سبک مجلل[4]، سبک والا[5] نیز نامیده‌اند.

1. William Empson, Seven Types of Ambiguity, New York, 1966.

۲. نقد ادبی، ص۲۶۸. ۳. سخن سنجی، ص۱۵۴. ۴. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۱۹۵.

۵. درگلستان خیال حافظ، پیشگفتار، ص ۱۱۲ و شعر بی‌دروغ، ص ۱۹۹.

در فرانسه برای سبک‌عالی داریم: sublime یا grand یا Le style élevé

باری اروپائیان قدیم بیشتر بر روی سه سبک تکیه کرده‌اند عالی و میانین و نازل و نمونه این سه سبک را سه کتاب ویرژیل دانسته‌اند. آنان انه‌ئید وی را نمودار سبک عالی و چوپان‌نامه او را مثالی از سبک میانین و روستانامه‌اش را نمونه سبک نازل شمرده‌اند و این تقسیم‌بندی را در چرخی نمایش داده‌اند و آن را چرخ ویرژیل نامیده‌اند.

توجه به‌سبک عالی و خصوصیات آن یکی از کارهای عمدهٔ پژوهشگران رشتهٔ سخنوری و انشاء و نویسندگی در فرنگ بوده است.

بهر حال در قدیم بیش از هر چیزی بر روی سبک عالی و نازل و میانین تکیه می‌شده است و اصلا باید گفت سبک‌شناسی کهن چیزی جز بررسی این مسأله نبوده است. گویا نخستین کسی که سبک را به‌خوب و بد و سست و استوار تقسیم کرد ارسطو بود سپس دیمتریوس‌نامی سبک را به‌مجلل و آراسته و قوی و عادی[1] منقسم نمود پس از او لونگینیوس[2] کتابی نوشت بنام سبک عالی یا نمط عالی[3].

موضوع خطابه ورودی بوفن بفرهنگستان نیز در واقع همان انشاء و سبک عالیست اگر چه این سخنرانی بنام «سبک» بطور کلی مشهور شده است. بهمین دلیل برخی از مترجمان هم آن را انشاء ترجمه کرده‌اند نه سبک که باز مراد آنان «انشاء فاخر» است و نه هر انشائی.

ویژگیهای سبک عالی بنظر پیشینیان عبارت بوده است از وحدت، انتظام، استعمال کلمات فاخر و ممتاز، پرهیز از کلمات مبتذل و عامیانه و عادی، بیان حقیقت و اندیشه‌های والا، تنوع، ایجاز و خلاصه همان چیزهائی که در مبحث آرایشهای ادبی و فصاحت به‌آنها اشاره کردیم. برای اطلاع بیشتر از این امربه شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب از صفحه ۱۹۵ به‌بعد و به«آئین‌نگارش» نوشتهٔ ادیب‌السلطنه سمیعی خطابه بوفن صفحه ۲۱۵ و به‌صفحات ۱۲۴ تا ۱۳۷ همین کتاب نگاه کنید.

باری بحث دربارهٔ سبک عالی و نازل امروز هم مورد توجه است بخصوص بمنظور تعلیم سخنوری و انشاء. اما باید دانست که امروز مفهوم سبک عالی با معنای آن در دنیای کهن تفاوت کرده است. امروز دیگر آمدن کلمات عامیانه در

۱. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص ۱۹۵.

2. Longuinus   3. on sublime

گفته همیشه دلیل پائین و نازل بودن سخن نیست بلکه اینگونه عبارات اگر بوسیله سخنران و نویسندهٔ بزرگی بکار رود نشانهٔ بلندی و علو سبک است و یکی از دلایل جذابیت سبک طنزآمیز و فکاهی نیز وجود همین عناصر است.

پس سبک والا امروز عبارتست از سبک زیبا، عبارتست از سبک هر نویسندهٔ بزرگ و خوش قریحه‌ای که بتواند دل و جان مردم را تسخیر کند اعم از آنکه کلمات عامیانه را بکار ببرد یا نبرد. بنابراین سبک عالی در واقع همان ادبیاتست که در هر مورد جلوهٔ خاصی دارد. گاهی در آثار غم‌انگیز و جدی جلوه‌گر میشود و گاهی در نوشته‌های طنزآمیز و فکاهی و گاهی در مقالات زیبای مفسران سیاسی و ادبی امروز. پس میزانهای سبک عالی را باید از قواعد قدیم وجدید ادبیات بدست آورد و استخراج کرد.

یکی دیگر از عوامل اختلاف سبکها اختلاف درجه استعداد سخنورانست با یکدیگر به‌این معنی که مهارت ادبی یکی از دیگری بیشتر است درحالی که هر دو سبک و فکر همانندی دارند و مثلا هر دو شعر عرفانی عراقی یا شعر حماسی خراسانی می‌سرایند. ولی شعر یکی در اوجست و شعر دیگری در حضیض یکی فردوسی یا سعدی یا حافظ یا بهار میشود و دیگری دقیقی یا امامی هروی یا خواجوی کرمانی یا عشقی از آب درمی‌آید. پس کمی و زیادی استعداد و مهارت ادبی یکی از علل عمده اختلاف درجه سبکهاست. اما در اینجا این سئوال پیش می‌آید که آیا اصولا کسی که سبک و افکارش با دیگری یکی است ولی از او بدتر شعر می‌گوید یا داستان می‌نویسد میتواند در صف شاعران و نویسندگان قرار گیرد ؟ آیا درخشش کار سخنور قوی‌تر، اثر ادب‌آفرین ضعیف را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد و در هاله‌ای از فراموشی محوش نمی‌سازد؟ در این‌باره با تحقیق بیشتری باید پاسخ داد.

اقسام دیگر سبک

سبک را از جنبه‌های دیگر نیز میتوان تقسیم‌بندی کرد از آن جمله است از نظر واژگان و دستور و قالبها و آرایشهای ادبی.

سبک از نظر واژگان ـ اگر سبک از نظر واژگان مورد مطالعه قرارگیرد این مسائل را میتوان مطرح کرد: کلمات تکیه و کلیدی، واژه‌های مأنوس و آشنا برای

شاعر، عناصر عامیانه یا کهن‌گرا، لغات روزنامه‌ای و بیگانه تباری که در اثر ادبی آمده است. ما به‌این مسائل قبلاً کم‌وبیش اشاره کرده‌ایم. (به‌صفحه ۱۱۵ تا ۱۲۳ نگاه کنید.)

در سبکهای دوره‌ای نیز واژگان نقش مهمی دارد و تعیین لغات مربوط به یک دوره و منسوخ شدن آنها در دوره‌های دیگر یکی از راههای تعیین مختصات لفظی این نوع سبکهاست.. ملک‌الشعرای بهار در کتاب سبک‌شناسی خود چنین کاری را آغاز کرده است.

سبک از نظر دستور زبان ـ از این لحاظ نیز سبک را می‌توان بررسی کرد بخصوص سبکهای دوره‌ای ومکتبهای ادبی را. زیرا در هر دوره‌ای ساختمان دستوری وضع خاصی دارد. بسیاری از عناصر دستوری که در دوره‌ای رایجند در دوره‌های بعد از سکه رواج می‌افتند. بنابراین یکی از معیارهای تعیین سبکهای ادواری وضع دستوری آنست و این همان کاریست که مرحوم بهار آن را بعنوان مختصات لفظی و دستوری سبک خراسانی یا عراقی صورت داده است. سبک‌شناسان جدید اروپا نیز یکی از ارکان مطالعات خود را بر پایهٔ مسائل آوائی و صرفی و نحوی قرار داده‌اند از آن جمله‌اند شارل‌بالی[1] و ژان ماروزو[2] در کتابهای خود.

سبک از نظر آرایشها و قالبهای ادبی ـ یکی از راههای تقسیم‌بندی سبکها تعیین ارتباط آنهاست با آرایشهای ادبی زیرا هر شاعر و نویسنده‌ای با یکی یا بیش از یکی از این آرایشها انس و الفت بیشتری دارد مثلاً فردوسی و فرخی و سعدی با فصاحت و صنعت سهل و ممتنع، اسدی طوسی و خاقانی و نظامی و صائب با تشبیهات غریب، کسائی و منوچهری با تشبیهات بدیع، حافظ با ایهام و کلمات چند پهلو، فردوسی با اغراق، ظهیر با ایهام و ذوالمعنین (دو معنائی) و تشبیهات جدید و اغراق، عبدالواسع جبلی با جزالت. بنابراین ما داریم: سبک سهل و ممتنع، سبک اغراقی، سبک تشبیهی، سبک تصویری، سبک ابهام‌آلود، سبک ایجازی، سبک مجازدار، سبک فصیح. برای دیدن سبک شاعران از نظر تشبیه و مواد تشبیه به کتاب صور خیال در شعر فارسی از شفیعی کدکنی و به مبحث تشبیه همین کتاب نگاه کنید و برای ملاحظه سبک شعر حافظ از نظر تشبیه به کتاب «در گلستان خیال

1. Charles Bally, Traitê de Stylistique Française.
2. J. Marouzeau, précis de Stylistique Franscaise

حافظ» بنگرید.

این نوع سبکها را در مبحث «سبک از نظر عرضه» نیز مطرح کردیم.

از نظر ردیف و قالبهای ادبی نیز میتوان به‌تقسیم‌بندی سبکها دست زد و گفت سبک رمان و سبک داستان کوتاه، سبک غزل، سبک قصیده، سبک رباعی، سبک حکایت‌پردازی، سبک ردیفهای اسمی، سبک ردیفهای فعلی، سبک ردیفهای طولانی (مثلا در سبک عراقی ردیفهای اسمی و جمله‌ای و طولانی رواج یافته است مانند: «برنتابد بیش از این»، «آینه»، «آن دل که بردی بازده» در شعر خاقانی و مولوی).

یکی از ضوابط تعیین سبک وزنهای عروضی مورد استفاده شاعر است فی‌المثل حافظ و سعدی بیشتر وزنهای ملایم و ترانه‌ای را بکار می‌برند در حالی که مولوی وزنهای آهنگ‌دار و رقصان و پر تحرك و خروشان را استعمال می کند.

از آنجائی که وزنهای عروضی در طول تاریخ شعر فارسی تغییر کرده‌اند یکی از خصوصیات سبکهای دوره‌ای چگونگی و کیفیت کاربرد چنین وزنهائیست. مثلا در سبک خراسانی اوزانی بوده است که در سبک عراقی و هندی و شعر معاصر مورد استعمال ندارد. این وزنها را **«بحور نامطبوع»** نامیده‌اند و بهتر است آنها را «وزنهای نامطبوع» یا **«وزنهای خراسانی»** بنامیم که اغلب آنها در دورهٔ سبک عراقی و هندی منسوخ شده‌اند و تنها در دورهٔ بازگشت و بعد از مشروطیت برخی از کهن‌گرایان بعضی از آنها را بکار برده‌اند. بیشک زنده کردن چنین وزنهائی در عصر حاضر ندیده گرفتن تحولات ادبی کشور ماست. زیرا منسوخ شدن چنین اوزانی حکم تاریخ است.

تاریخچهٔ سبک و سبک‌شناسی

سبک در اروپا اصطلاحیست کهن اما سبک‌شناسی تعبیریست تازه که در دو قرن اخیر بوجود آمده است. مفهوم سبک از قدیمترین زمانها در یونان رایج بوده است و افلاطون نخستین کسی بود که این مسأله را بطور جدی مطرح کرد. شیپلی درکتاب «فرهنگ اصطلاحات جهانی ادبیات» در این باره چنین می‌نویسد:

مفهوم سبک از نظر افلاطون بر این پایه است که معنائی که صورت مناسب خود را پیدا کند سبکی بوجود می‌آورد و اگر پیدا نکند سبکی در بین نخواهد بود پس بنظر این حکیم سخن یا سبک دارد یا ندارد. به‌عقیده وی و پیروانش هر تغییری که در شکل کلام صورت گیرد سبب تغییر در ماده و معنی نیز می‌شود. کوشش گوستاوفلوبر برای تعریف «کلمه درست[1]» ناشی از اعتقاد مشابه اوست با مکتب افلاطونی سبک.

ارسطو نیز بعد از افلاطون مسألهٔ سبک را با تفصیلی بیشتر درکتاب فن سخنوری خود مطرح کرد ولی نظر او مغایر عقیدهٔ استادش افلاطونست. ارسطو معتقد نیست که سخن یا بی‌سبک است یا سبک‌دار بلکه وی برآنست که هرنوشته و گفته‌ای چه خوب و چه بد دارای سبک است منتها این سبک یا خوبست یا بد، یا استوار است یا سست. بنابراین بعقیده او سبک چیزیست اضافه بر فکر و جزء لاینفک سخن است. بر پایه نظر ارسطو بود که سخن‌سنجان قرون بعد سبک را به عالی و میانین و نازل تقسیم کردند و این امر را بعنوان یکی از ارکان نگارش

1. Le mot juste

صحیح و سخنرانی خوب در کتابهای سخنوری مطرح ساختند. پژوهشگران بعد از ارسطو بیشتر بدنبال توضیح و بسط نظریات وی رفتند و دربارهٔ ویژگیهای سبک عالی مطالب بسیاری نوشتند از آن جمله‌اند دیمتریوس[1]، دنیس هالیکارناسی[2]، لونگینیوس[3]، سیسرو و سنک. بهر حال در قدیم مسألهٔ سبک جزئی از فن سخنوری و پاره‌ای از باب سوم این علم یعنی باب تعبیر[4] بوده است.

در قرن نوزدهم بر اثر پدید آمدن سبک رمانتیک سخنوری به‌صورت قدیم خود متزلزل و دستخوش تغییر شد و نوسازی گردید و بشکلی تازه درآمد: به‌این معنی که بتدریج از درون آن چند فن جدید بوجود آمد از قبیل سبک‌شناسی، آئین‌نگارش، معنی‌شناسی، آواشناسی، نقد ادبی، سخنرانی. کسانی که قبل و بعد از قرن نوزدهم با نوشته‌های خود به‌تکوین سبک‌شناسی کمک کردند عبارت بودند از بوفن، سنت‌بو، دالامبر، شاتوبریان، کندیاك، استاندال، ویکتورهوگو، هربرت‌ـ اسپنسر و گروهی دیگر.

در قرن بیستم سبک‌شناسی نیز مانند فنون دیگر ادبی تحت تأثیر زبانشناسی قرار گرفت و رنگ و شکلی تازه یافت و در این زمینه چهار مکتب مهم بوجود آمد که عبارتند از: ۱ــ سبک‌شناسی توصیفی، ۲ــ سبک‌شناسی تکوینی، ۳ــ سبک‌ـ شناسی نقش‌گرا، ٤ــ سبک‌شناسی ساختمانی.

سبک‌شناسی توصیفی یا مکتب سوئیسی که به‌پیشوائی شارل بارلی[5] شاگرد «فردینان دوسسور»[6] استاد کرسی زبانشناسی دانشگاه ژنو پدید آمد. وی سبک‌ـ شناسی خود را برپایه زبانشناسی ساختمانی[7] قرار داد و به‌گردآوری کلمات و عباراتی پرداخت که به‌گفتهٔ او دارای محتوای منطقی واحدی هستند اما از لحاظ دلالت بر شدت احساسات با هم تفاوت دارند. وی این محتوای منطقی را **واحد فکری**[8] نامید مثلا او می‌گوید تعبیراتی از قبیل: من میخواهم، من میل دارم، من دوست دارم، من آرزومندم، من لبریز از میلم همه یک محتوای منطقی دارند که آن «من میخواهم» است منتها این مفاهیم از لحاظ شدت درجه معنی و محتوای عاطفی با هم فرق دارند که در این میان محتوای عاطفی «من میخواهم» ضعیف‌تر و «من

1. Demetrius 2. Dionysus of Halicarnassus. 3. Longuinus
4. Elocution
5. Charles Bally 6. F. de Saussure 7. Linguistique structurale (فر)
Structural lingutstics (ا) 8. unité de pensée

لبریز از میلم» قوی‌تر است.

از این رو سبک‌شناسی بالی را سبک‌شناسی توصیفی[1] یا سبک‌شناسی اظهاری[2] هم گفته‌اند. سبک‌شناسی بالی علاوه بر طرح مسأله فوق به‌خصوصیات آوائی و صرفی و نحوی کلام نیز می‌پردازد و بر روی هم در مقابل «زبان» موضوع دیگری را مطرح کرده است بنام «بیان»[3] و «اظهار»[3] که پس از وی مورد تحقیق بسیار قرار گرفته است.

سبک‌شناسی تکوینی ـ در مقابل سبک‌شناسی بالی که به‌محتوای منطقی و واحد فکری و به‌جنبه‌های لفظی و عاطفی اثر می‌پردازد و به‌علل ایجاد کننده سبک توجهی ندارد سبک‌شناسی آلمانی قرار دارد که آن را سبک‌شناسی تکوینی[4] یا سبک‌شناسی فرد[5] نامیده‌اند. نماینده بزرگ این مکتب لئواشپیتزر است که در عین آنکه سبک را از نظر زبانشناسی و بویژه فن معنی‌شناسی بررسی می‌کند به‌کشف علل روانی و اجتماعی و تاریخئی که موجب پدید آمدن یک اثر ادبیست نیز توجه کامل مبذول می‌دارد و در توصیف مکتب خود می‌گوید: **«سبک‌شناسی پلی است بین زبانشناسی و تاریخ ادبیات»** . او معتقد است ازطریق اثر ادبی‌میتوان راه بدرون‌جان نویسنده وشاعر برد وزوایای روح وی راکشف کرد و علل تکوین اثر را معین نمود.

***

تازه‌ترین تحولات سبک‌شناسی در فرنگ ـ مکتب‌تکوینی‌اشپیتزر براثرعوامل متعددی منسوخ شد و سبک‌شناسی بیانی بالی هم اهمیت خود را از دست داد، ولی منشاء و خاستگاههای مکاتب بعدی گردید. باری سبک‌شناسی در سی سال اخیر باز هم بیشتر تحت تأثیر زبانشناسی و آمار و علوم جدید دیگر قرار گرفت و مکاتب تازه‌ای در این رشته بوجود آمد وتمایلی برای احیاء سخنوری[6] قدیم ایجاد شد. این عوامل عبارتند از:

۱ــ سبک‌شناسی تکوینی به‌امیدها و وعده‌هائی که داده بود نتوانست جامهٔ عمل بپوشاند و درنتیجه کسی آن مکتب را دنبال نکرد.

۲ــ فن جدید نظریه ارتباط[7] بوجود آمد و زبانشناسی و سبک‌شناسی و

1. Stylistique déscriptive 2. Stylistique de l'expression 3. expression
4. Stylistique génetique 5. Stylistique de l'individu
6 Rhétorique (فر), Rhetoric (ا). 7. Le theorie de Communication (فر), Communication theory (ا).

بسیاری دیگر از علوم و فنون را تحت تأثیر خود قرار داد و دو مکتب جدید سبک‌شناسی با الهام از آن تکوین یافت، یکی سبک‌شناسی نقش‌گرا[1] و دیگری سبک‌شناسی ساختمانی[2].

۳- زبانشناسی گسترش بیشتری یافت و زبانشناسانی مانند رمن یاکوبسن[3] به‌قلمرو ادبیات و سبک نیز وارد شدند و فن اخیر را هر چه بیشتر تحت تأثیر زبانشناسی قرار دادند. یاکوبسن با نوشتن رسالاتی مانند «دستور زبان شعر و شعر دستور زبان»[4] و «زبانشناسی و شعر» و «تحقیق در زبانشناسی عمومی»[5] و با الهام از نظریه ارتباط در ایجاد سبک‌شناسی نقش‌گرا و ساختمانی نقش عمده‌ای بازی کرد.

۴- ساختگرائی[6] با سرعت بیسابقه‌ای پیشرفت کرد و در بسیاری از علوم و فنون نفوذ نمود و به کمک عوامل دیگر سبک‌شناسی ساختمانی را بوجود آورد.

۵- پیدایش مکتب تأویلی[7] نوم‌چمسکی[8] نیز بحث سبک و سبک‌شناسی را با دید جدیدی مورد مطالعه قرار داد و سبب تحولاتی در آن گردید.

سبک‌شناسی نقش‌گرا - زبان هم دارای نقش است و هم دارای نظام و ساختمان، بطوری که بعضی در تعریف آن گفته‌اند: «زبان مجموعه‌ایست از علائم که دارای نظام و ساختمان و نقش است.» این دو ویژگی زبان یعنی نقش و ساختمان آن پایه سبک‌شناسی نقش‌گرا و ساختمانیست.

نقش زبان از قدیم مورد توجه حکما و لغت‌نویسان و دستوردانان و سخن‌سنجان بوده است و از دیرباز همه کم و بیش آن را به‌عنوان عامل ارتباط بین انسانها شناخته‌اند. علاوه بر این پژوهشگران فن سخنوری[9] و نقد ادبی هم به نقش ادبیات که خود بخشی از زبانست عنایت خاص داشته‌اند. آنان این توجه خود را هنگام تحقیق درباره مجازها و جلوه‌های سخن[10] بخوبی نشان داده‌اند، بطوری که نقش این عناصر را ملموس و خوش‌آیند کردن زبان و تحرك دادن به‌آن نوشته بودند و آنها را با دقت زیادی از نظر نقشی که در این کار دارند طبقه‌بندی

1. Stylistique fonctionnelle (فر), Functional stylistics. (ا)
2. Stylistique structurale (فر), structural stylistics (ا)
3. Roman Jakobson.
4. La Grammaire de la Poésie et Poésie de la Grammaire (فر).
5. Essai de linguistique générale
6. Structuralisme.
7. Transformation
8. Naom Chomsky.
9. Rhétorique (فر) Rhetoric (ا)
10. The figure of speech.

کرده بودند.

زبانشناسی و سبک‌شناسی ساختگرا نیز با جای دادن نقشهای ارتباطی زبان در مرکز مطالعات و تجزیه و تحلیلهای خود در صدد برآمده است بعضی از مسائل فن سخنوری را بازسازی کند و آنها را تجدید سازمان دهد. بنابراین نطفهٔ سبک شناسی نقش‌گرا را در نظریات بالی میتوان دید، آنجا که او نقش سبک‌شناسی را بررسی محتوای عاطفی اثر ادبی می‌داند، ولی کسانی که بیش از همه به‌این مکتب رونق دادند رمن یاکوبسن[1] و رلان‌بارت[2] بودند که اولی از نظریه‌ارتباط در زبانشناسی و سبک‌شناسی بهره جست و دومی رابطه سبک و خط را مطرح نمود.

سبک‌شناسی نقش‌گرا بطور کلی از این مباحث گفتگو می‌نماید:

۱ــ نظریه ارتباط را چون درباره نقش زبان بحث می‌نماید در مرکز مطالعات خود قرار می‌دهد و مورد استعمال آن را در زبانشناسی و سبک‌شناسی بررسی می کند.

۲ــ نقش زبان و سبک را مطالعه مینماید.

۳ــ رابطهٔ شکل و نقش زبان و ادبیات را مطرح میسازد و در این مبحث از استعاره و مجاز و سبک مستقیم و غیر مستقیم و سبک مستقیم آزاد گفتگو می کند.

۴ــ رابطهٔ سبک و خط را بمیان می کشد.

۵ــ از ماهیت تأثیر زبان و اثر ادبی در آدمی و از موضوع آن دو سخن بمیان می‌آورد و دربارهٔ سرچشمه و هدف اظهار[3] بحث می کند.

سبک‌شناسی ساختمانی (سبک‌شناسی ساختگرا)[4] - سبک‌شناسی ساختمانی بر پایه نظریات دوسسور و پیروان او قرار دارد، یعنی کسانی مانند بالی، گیوم[5]، یاکوبسن، واگنر[6]، ریفاتر[7] و لوین[8].

همان مسائلی که در سبک‌شناسی نقش‌گرا مطرح است، در سبک‌شناسی ساختمانی هم طرح می‌شود، منتها با دیدگاهها و پاسخهای دیگری و همچنین بسیاری از همان کسانی که در تکوین سبک‌شناسی نقش‌گرا سهم داشته‌اند، در ایجاد مکتب ساختگرا هم سهیم بوده‌اند، از آن جمله‌اند: دوسسور و بالی و یاکوبسن. به‌این ترتیب همانطور که گفتیم سبک‌شناسی ساختمانی مکمل سبک-

1. Roman Jakobson. 2. Rolan Barthes.
3. L’éxpression. 4. Stylistique structurale (ف), Structural stylistics (ا).
5. G. Guillaume 6. R.L. Wagner. 7. Michael Riffaterre
8. S. Levin

شناسی نقش‌گراست.

مسائلی که در سبک‌شناسی ساختمانی مطرح است از این قرار است:

۱ــ زبان دارای ساختمان[1] است و ارزشهای سبکی را باید در نظام[2] علامتهای[3] آن جستجو کرد.

۲ــ ساختمان زبان و اثر ادبی جوابگوی نقشهای ارتباطی و پیام‌رسانی زبانست و بنابراین در سبک‌شناسی ساختمانی هم با مسائل و اصطلاحاتی که در نظریه خبر[4] و ارتباط مطرح می‌شود سروکار داریم با مسائلی از قبیل: پیام[5]، پیام فرست[6]، پیام‌پذیر[7]، پیام ابزار[8]، محتوای پیام[9]، قالب[10] و شکل پیام[11].

کیفیت و چگونگی روابط عوامل یاد شده با هم در هر مورد جریان خاصی را ایجاد می کند که سبب پیدایش جلوه‌های سبکی می‌شود.

هر یک از جلوه‌های سبکی نیز سرچشمه‌های دوگانه‌ای دارند:

الف ــ ساختمان مربوط به‌محور جانشینی[12] در نظام بالقوهٔ[13] زبانی.

ب ــ ساختمان مرتبط با محور همنشینی[14] در نظام بالفعل[15] زبانی.

۳ــ بنظر سبک‌شناسان این مکتب، با توجه به‌تقابلی که بین زبان بالقوه و زبان بالفعل وجود دارد، ما باید دو نوع سبک‌شناسی ساختمانی ایجاد کنیم، یکی سبک‌شناسی برای زبان بالقوه[16] و دیگری سبک‌شناسی برای زبان بالفعل[17] یا سبک‌شناسی متن و باین دو قسم باید انتقاد از سبک[18] را در زبان بالفعل اضافه کرد.

یادآوری ـ دوسسور و بسیاری از زبانشناسان بعد از وی هر یک جنبه‌های بالقوه و بالفعل زبان را بنامی نامیدند، و به‌آن رنگ و جلوهٔ خاصی دادند و هر کدام آن را به‌شکلی در سبک‌شناسی ساختمانی مطرح کردند که ما در جدول صفحهٔ بعد آن را نمایش میدهیم:

1. Structure. 2. Systeme. 3. Les signes. 4. Théorie d'information(فر), Information theory (ا). 5. Message. 6. Emetteur.
7. Recepteur. 8. Véhicule. 9. Référent du message. یا Coutenu de message. 10 Code. 11. Forme.
12. Axe paradigmatique. 13. Systeme potentiel. 14. Axe syntagmatique
15. Systeme actuel. 16. Stylistique en langue.
17. Stylistique en discours. 18. Critique du style.

	زبان‌بالقوه	زبان بالفعل
دسسور	زبان[1]	گفتار[2]
گیوم	زبان[3]	سخن[4]
یلمسلف[5]	نظام[6]	متن[7]
یاکوبسن	پیام[8]	قالب[9]
چمسکی[10]	توانش یا قدرت[11]	اجرا یا بروز یا کنش[12]

از اصطلاحات متعدد یاد شده تعبیر «قالب» و «پیام» که متعلق به‌نظریه خبر و ارتباطست در سبک‌شناسی ساختمانی بیشتر مطرحست و اصطلاحات زبانشناسان دیگر بیشتر در قلمرو زبانشناسی باقیمانده است.

٤ـ ساختمان پایدار پیام (ساختمان ذاتی پیام[13]) که در ضمن آن این مسائل مطرح می‌شود:

الف ـ مسألهٔ قالب و پیام.

ب ـ نقش شاعرانه[14] و ساختمان پیام[15].

ج ـ نظریه جفت‌سازی[16] س. ر. لوین[17]. به کتاب «ساختمانهای زبانشناسی شعر»[18] از لوین صفحه ۳ تا ٤ نگاه کنید.

د ـ نظریه ریفاتر دربارهٔ دوام ضوابط سبکی.

هـ ـ ساختمان قالب[19] که در ضمن آن این مسائل مورد بحث قرار می‌گیرد:

الف ـ دیدگاههای سبکی

ب ـ سبک‌شناسی و آمار

***

یکی از نتایج مکاتب جدید سبک‌شناسی، انتقاد از سبک‌شناسی سنتی است. این کار اگر چه مفید است و در نوسازی سبک‌شناسی مؤثر می‌باشد، ولی در این راه باید بااحتیاط پیش رفت، زیرا سبک‌شناسی جدید که یکسره خود را در دامن

1. Langue. 2. Parole. 3. Langue. 4. Discours. 5. L.M. jelmslev. 6. Systeme. 7. Texte 8. Message. 9. Code. 10. N. Chomsky. 11. Compétence. 12. Performence. 13. La structure Immanente du message. 14. Fonction péetique. 15. Structure du message. 16. Théorie du Couplage. 17. Samuel R. Levin. 18. Linguistsc structures in Poetry. 19. Structure du Code.

زبانشناسی و نظریهٔ ارتباط افکنده است، بواسطه جوانی و پیچیدگی و فنی بودن آن نمیتواند جای سبک‌شناسی سنتی را بگیرد، زیرا:

اولا: سبک‌شناسی و نقد ادبی بیشتر بر پایهٔ ذوقیات قرار دارند و قوانین خشک علمی و آماری نمی‌تواند تمام مسائل آن را حل کند.

ثانیاً: سبک‌شناسی و نقد ادبی سنتی عمری دوهزار ساله دارد، در حالی که عمر سبک‌شناسی جدید به‌پنجاه سال نمی‌رسد. بنابراین چنین مبحث جوانی نمی‌تواند جانشین چنان فن کهنسالی گردد، البته سبک‌شناسی جدید میتواند و باید سبک‌شناسی قدیم را اصلاح و تعدیل کند، اما نمی‌تواند و نباید آن را بکلی نفی نماید.

ثالثاً: سبک‌شناسی جدید بر اساس زبانشناسی جدید است و این فن خود آنقدر جوان و نپخته است که نمی‌تواند جانشین زبانشناسی کهن گردد و در نتیجه دستور زبان و زبان‌آموزی و لغت‌نویسی و ترجمه بیشتر به‌همان شیوهٔ سنتی صورت می‌گیرد. بنابراین دلیلی در دست نیست که ما از تجارب فراوان گذشتگان دربارهٔ سبک و سبک‌شناسی صرفنظر کنیم و به‌مسائلی روی آوریم که هنوز خام و مشکو کند.

این عوامل سبب می‌شود که ما در سبک‌شناسی شعر و ادب فارسی دچار شتابکاری و **غرب‌زدگی ادبی** نشویم، و از سبک‌شناسی مغرب زمین بیشتر آن قسمتهائی را اقتباس کنیم که با ادبیات ما سازگار باشد. در این صورت هم ضوابط کهن نقد ادبی و سبک‌شناسی غرب بکار ما میخورد، مانند مبحث سبک عالی و نازل و بسیاری دیگر از مباحث فن سخنوری و هم اصول جدید آن مانند بعضی از بخشهای سبک‌شناسی قرن بیستم، مثلا آنجائی که دستور و زبانشناسی و لغت‌شناسی و آواشناسی را در نقد ادبی بکار می‌برند، و یا در آنجائی که مکتبهای تازه زبانشناسی و سبک‌شناسی اهمیت سخنوری قدیم را گوشزد کرده‌اند و به‌احیاء و نوسازی آن دست زده‌اند، البته بشرطی که این مسائل را لااقل آنگونه که فرنگیان فرا گرفته‌اند، فرا گیریم، والا یاد گرفتن زبانشناسی و سبک‌شناسی جدید بطور نیم‌بند و خام و سوءاستفاده از آن، مانند آنچه در مورد وضع اصطلاحات علمی و فنی شده است، مصیبت بزرگی ببار خواهد آورد. بهمین دلیل بود که ما این امور را فهرست‌وار بیان کردیم نه به‌تفصیل.

سبک‌شناسی در ایران

سبک‌شناسی به‌مفهومی که دیدیم برخاسته از غربست و بتازگی در کشور ما هم به‌صورت پروپا شکسته‌ای وارد شده است. تذکره‌ها و کتابهای معانی و بیان و بدیع نه بحثی از سبک عالی و نازل دارند نه از سبک خراسانی و عراقی و نه از سبک جدی وفکاهی. فقط در این کتابها چند اصطلاح از قبیل شیوه، طرز، طریق، طور، روش، سیاق برحسب تصادف مشاهده می‌شود که هیچکدام مفهوم دقیق و روشنی ندارند و سایه‌ای از ابهام بر روی همه آنها نشسته است و اینک ما میکوشیم معنی تعبیرات یاد شده را در اینجا بیاوریم:

در این کتابها طرز و طریق و شیوه گاهی به‌معنی **سبک شخصی** است:

هست **طریق غریب** نظم‌من از رسم‌وسان　　　هست شعار بدیع شعر من از پودوتار

(خاقانی، چاپ عبدالرسولی، ص ۱۹۹)

طرز غـریب من است نقش خردراطراز　　　شعـر بدیع من‌است شرب سخن را شعار

(همان کتاب، ص ۲۱۲)

منصفان استاد دانندم که درمعنی‌ولفظ　　　**شیوهٔ تازه** نـه رسم بـاستـان آورده‌ام

(همان کتاب، ص ۲۶۲)

برحریفان‌چون‌گوارانیست‌صائب‌**طرز** تو　　　به که بفرستی به‌ایران نسخهٔ اشعار را

(صائب)

طرز گاهی به‌معنی **سبک اقتباسی** یا سبک شخصی است. مثلا خاقانی مسعود-

سعد را پیرو طرز عنصری می‌داند:

برطرز عنصری رود و خصم عنصریست   کاندر قصیده‌هاش زند طعنه‌های چست

(خاقانی، چاپ عبدالرسولی، ص ۵۸۲)

و حافظ خود را پیرو «طرز خواجو» میخواند:

استاد غزل سعدیست پیش همه کس اما

دارد سخن حافظ طرز سخن خواجو

صائب نیز خویشتن را گاهی پیرو طرز حافظ و زمانی هواخواه سبک مولوی میشمارد:

به کلک قدرت صائب فسردگی مرساد   که طرز حافظ شیراز در میان انداخت

فتاده تا به ره طرز مولوی صائب   سپند شعله فکرش شده است کوکبها

طرز و **شیوه** گاهی به‌معنی نوع ادبیست و درمورد مدح و تحقیق و وعظ و زهد و مفاهیمی نظیر آنها بکار می‌رود:

جز از طرز مدح و طراز غزل   نکردی ز طبع امتحان عنصری

زده شیوه کان شیوهٔ شاعریست   به‌یک شیوه شد داستان عنصری

نه تحقیق گفت نه وعظ و نه زهد   که حرفی ندانست از آن عنصری

مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت   همان شیوهٔ باستان عنصری

(خاقانی، چاپ عبدالرسولی، ص ۶۸۰)

که فکرش بلیغ است ورایش بلند   در این شیوه زهد و طامات و پند

نه در خشت و کوپال و گرز گران   که این شیوه ختمست بر دیگران

(بوستان)

ده شیوه یا ده نوعی که خاقانی و دیگران آن را نام می‌برند گویا عبارت بوده‌اند از: مدح و غزل و تحقیق و وعظ و زهد و حماسه و هجو و مرثیه و شعر صوفیانه و غیره.

طرز گاهی به‌معنی سبک دوره‌ایست و «**طرز تازه**» نیز از نظرصائب وشعرای سبک هندی همان سبک هندیست:

به‌طرز تازه قسم یاد میکنم صائب

که جای طالب آمل در اصفهان پیداست

ز طـرز تـازه صـائب داغ‌دار نکتـه‌سنجـان را
عجب دارم کز آمل چون تو خوش گفتار برخیزد

که در دو بیت فوق به‌طالب آملی و طرز هندی او اشارت رفته است.

گر متاع سخن امروز کساد است کلیم تـازه کـن طرز که در چشم خریدار آید
(کلیم)

قدسی به‌طرز تازه ثنا میکند ترا یارب نیفتـدش بـه‌زبان ثنا گره

طراز و **طرز** گاهی به‌معنی سبک از نظر قالب است مانند طرز غزل و طراز غزل:

نشد بـه طرز غزل همعنان ما حافـظ اگر چه در صف رندان ابوالفوارس شد
(کمال خجندی)

جـز از طـرز مدح و طـراز غـزل نکردی ز طبع امتحان عنصری
(خاقانی)

طرز عراق و خراسان در شعر ذوالفقار شیروانی گاه به‌معنی سبک عراقی و خراسانی از نظر تاریخی و جغرافیائیست:

گـرچه بـرطرز عراقست ضمیرش‌مشعوف در سخـن خجلت ابنـای خراسان باشد

سبـک دوره‌ای کمترمورد بحث شاعران و تذکره‌نویسان بوده است. فقط‌گاهی برخی از ادیبان اشاره‌ای به‌شیوهٔ باستان، طرز کهنه، شیوه شعرای قدیم و طریقهٔ متقدمان کرده‌اند و آن هم نـه بـه‌معنی دقیق تـاریخی آن بلکـه بـه‌مفهومی مبهم بطوری که از نظر اینان دورهٔ سبک خراسانی و سبک عراقی از لحاظ زمانی و لفظی و معنوی مشخص نشده است. مثال از نظامی:

به‌قیـاس شیـوهٔ من کـه نتیجهٔ نو آمد همه‌طـرزهای کهنه کهنی‌است باستانی

در این میان فقط سبک هندی را بدون آنکه از سبک عراقی متمایزش کنند طرز تازه نامیده‌اند. آذر بیگدلی سبک خراسانی و عراقی را بدون جدا کردنشان از هم **طریقه متقدمان** نامیده است و بنابراین توجه به سبک ادواری از دست‌آوردهای ادبی قرن حاضر است. اینک مثال از پیشینیان درباره سبکهای قدیم:

مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت همـــان شیــوهٔ بــاستان عــنصـری
(خاقانی)

مرحوم بهار در سبک‌شناسی از قـول راوندی مینویسد: «در قـرن ششم سید-

اشرف وارد همدان شده در مکتبها میگردید و جوانان موزون را از پیروی شیوهٔ شعرای قدیم نهی میکرد.» (سبک‌شناسی، ج ۱، ص ط).

باز هم او دربارهٔ علت عدم توجه شاعران و تذکره‌نویسان به‌سبک از نظر زمانی چنین می‌آورد: «علت عمده کمی برخورد ما به‌معنی و مفاد «سبک» مطابق سلیقهٔ امروز در اشعار قدیم آنست که سبکهای دورهٔ سامانی و غزنوی و سلجوقی بتدریج تطور یافته و در این میانه مبتکری که تصرفاتش در تغییر سبک کاملا نمودار باشد یافت نشده است بنابراین کسی متوجه «سبک» و اهمیت آن نبوده ولی از عصر خاقانی و نظامی ببعد ابتکارهای زیادی از طرف خود آن دو و بعد از طرف دیگران در شعر مشهود گردید. پس جای تعجب نیست اگر طریقه و طرز تازه شعر از عصرخاقانی و نظامی موردتوجه واقع شده باشد.» (سبک‌شناسی، ج ۱، ص ط و ی)

آنگاه ملک‌الشعرا در جای دیگر دربارهٔ توجه تدریجی تذکره‌نویسان از عهد صفویه به‌مفهوم سبک اشاره می کند و چنین می‌آورد:

از عهد صفویه ببعد درکتب تذکره بمفاد معنی «سبک» برمی‌خوریم. در تذکره «نصرآبادی» به‌این مضمون که «فلان شاعر تتبع قدما میکند» و یا «فلان کس بطرز صائب راغبتر است» و امثال این عبارات مکرر مصادف میشویم و ملتفت می‌شویم که در آن عهد شعرشناسان متوجه معنی «سبک» شده بودند. مخصوصاً در تذکرهٔ «آتشکدهٔ آذر» در این معنی صراحت زیادتر است و مکرر ذکر «طریقهٔ متقدمین» میکند چنانکه دربارهٔ «شعله» گوید «از متاخرین کسی از سیدمشارالیه بطریقهٔ اعاظم فصحای متقدمین بیشترآشنا نبوده است.» (سبک‌شناسی، ج ۱، ص ی).

سپس مینویسد:

«مرحوم «هدایت» نیز در مقدمهٔ مجمع‌الفصحا اصطلاحات «طرز، طریقه، سیاق، سبک، شیوه» را بهمین معنی مکرر آورده است و مخصوصاً نخستین جائی که با لفظ سبک برمیخوریم در آن کتابست.

از نتیجهٔ این تحقیقات معلوم میشود که پس از تغییر سبک شعر از شیوهٔ «عراقی» به‌شیوهٔ «هندی» که در زمان صفویه صورت گرفت محققان و شعرشناسان به‌این معنی برخوردند که طریقهٔ شعر با قدیم تفاوت کرده است و از مضمون کلام نصرآبادی و دیگران هم این معنی برمی‌آید که در آن عصر یعنی عصر صفویه و اوان سلطنت عباس دوم و سلیمان شعرائی بوده‌اند که با سبک هندی انس نگرفته

و بشیوهٔ استادان قدیم راغبتر بوده‌اند و این رویه در عصر سلطان حسین و نادرشاه و زندیه قوت یافته و شیوهٔ هندی مطعون و متروك و سبك و طریقهٔ متقدمان مطلوب و مرغوب واقع گردید و در عصر قاجاریه این رسم یعنی **«بازگشت ادبی»** قوت یافت و سبك قدیم و شیوهٔ شعرای عهد خوارزمی و سلجوقی و غزنوی رایج گردید چنانکه در مقدمهٔ مجمع الفصحا به این معنی تصریح دارد و آثار شعرای آن دوره نیز خود شاهد صدق دیگریست که قابل انکار نیست.»

استاد بهار پس از آن می‌نویسد که وی چگونه سبك‌شناسی جدید را از ندیم‌باشی و خاندان صیدعلیخان درگزی و پدرش صبوری آموخته است. اینك عین نوشته او:

«با همهٔ این احوال هنوز در آن دوره شناختن «سبك» یا باصطلاح ما «سبك‌شناسی» مورد توجه عموم قرار نگرفته و این علم که نطفه‌اش از یك قرن پیش در زهدان عهد صفویه بسته شده بود آغاز کودکی و شیرخوارگی خود را طی مینمود. در واقع عمل و ورزش درکار بود اما مانند همهٔ علوم و فنون که ابتداء عملی شده بعد مرتب و مدون گردیده و تحت قاعده درمی‌آید این علم هم ایجاد خود را در ساحت طبع و ذوق استادان تدارك میدید.

تتبع در شعر قدیم بوسیلهٔ سروش و شیبانی و محمودخان و خانوادهٔ «صبا» بحد کمال رسید و ندیم‌باشی برادر محمودخان ملك‌الشعرا که خجسته تخلص میکرد در خراسان مجاورت گزید و در اواسط دورهٔ ناصرالدین‌شاه و اوایل قرن چهاردهم هجری قمری محفلی ادبی از هواداران «سبك ترکستانی» (نام آن روز سبك خراسانی) در شهر مشهد بوجود آمد.

قبل از آن هم عملا سبکی بین بین بوسیلهٔ نشر دیوان قاآنی در عراق و خراسان بوجود آمده بود و شعرای خراسان همه بشیوهٔ قاآنی شعر میگفتند ولی اساتید بعد آن سبك را انتقاد کرده سبك حقیقی خراسانی را با نکات دقیق و لطافتهائی که در اوست ترویج کرده بودند و این بحث و انتقاد بوسیلهٔ «ندیم‌باشی» در مشهد تدریس شد.

شعرائی در نتیجه این بحث و انتقاد از سبك قاآنی که سبك نیمه ترکستانی و نیمه عراقی بود دست برداشتند و بسبك جدید روی آوردند که از آن جمله مرحوم «صبوری» و مرحوم «صفای اصفهانی» و مرحوم «ادیب نیشابوری» و مرحوم

«سیداحمد ادیب پیشاوری» و گروهی دیگر بودند، صبوری علاوه بر انتسابی که با خانوادهٔ «صبا» داشت نسبت به خجسته قربت شاگردی نیز یافت و تربیت «سبک‌شناسی» که خاندان صبا در تهران صاحبان آن مکتب بودند بدین وسیله در خانواده صبوری نیز شیوع یافت و مؤلف که فرزند صبوریست این تربیت را نزد پدر آموخت و پس از آن در خدمت ادیب نیشابوری و صیدعلیخان درگزی مدتها تلمذ کرد و پس از آمدن به‌پایتخت این مبحث را در مطبوعات پایتخت انتشار داد.»

بعد از ندیم‌باشی و ادبای خراسان تکمیل سبک‌شناسی دوره‌ای فارسی به گردن ملک‌الشعرای بهار افتاد و او چهار یا پنج دوره برای سبک شعر و مکتبهای ادبی فارسی تشخیص داد از این قرار: دورهٔ سبک خراسانی یا ترکستانی (از آغاز شعر فارسی تا قرن ششم)، دورهٔ سبک عراقی (از اواخر قرن‌ششم تا قرن یازدهم)، دوره سبک هندی (از قرن یازدهم تا اواخر قرن دوازدهم)، دورهٔ بازگشت ادبی از قرن یازدهم تا آخر قرن سیزدهم و دورهٔ معاصر از آغاز قرن چهاردهم به‌بعد.

البته نظر بهار دربارهٔ سبک چنانکه مشاهده میشود یک بعدیست. او سبک را به‌معنی مکتب ادبی گرفته است و به‌اقسام دیگر آن که پیش از این مورد بحث ما قرار گرفت توجهی نکرده است جز آنکه درکتاب سبک‌شناسی به‌سبک ساده و مصنوع نیز تحت عنوان نثر ساده یا مرسل و نثر فنی یا مصنوع عنایت نموده است که البته آن هم چنانکه می‌بینیم عنوان سبک ندارد.

پس از ملک‌الشعرا بعضی از شاگردان او به‌توضیح و بسط نظریات وی پرداختند و دکتر محمدجعفر محجوب سبک خراسانی را با استقصاء و شرح و بسط کافی درکتابی ستبر به‌رشته تحریر درآورد ولی به‌بحث دربارهٔ جنبه‌های دیگر سبک‌شناسی فارسی نپرداخت مگر به‌اجمال.

همزمان باکار محجوب دکتر عبدالحسین زرین کوب فصلی ازکتاب «شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب» خود را به‌سبک اختصاص داد ودرآن باب فشرده و موجز با الهام از سبک‌شناسی اروپا دربارهٔ سبک مطالب تازه‌ای مطرح کرد و این فن را برخلاف بهار و شاگردانش از دیدگاههای مختلفی مورد بحث قرار داد و ایرانیان را با مفاهیم جدیدی از سبک آشنا ساخت اما کار او اولاً جنبه کلی و بین‌المللی و اشاری داشت بطوری که هیچیک از آن مفاهیم را جز بندرت بر شعر و ادب فارسی منطبق نکرد. ثانیاً سبک‌شناسی جدید یعنی سبک‌شناسی قرن بیستم راکه مبتنی بر

زبانشناسی است معرفی ننمود. و این کار بیست و اند سال پیش بوسیلهٔ نگارنده صورت گرفت که ضمن مقاله‌ای که در نقد و معرفی یکی از کتابهای سبک‌شناسی نوشت بکارهائی که بوسیلهٔ کندیاك، هوگو، اسپنسر و دارمستتر و بالی و اشپیتزر در این زمینه شده بود فهرست‌وار اشاره کرد[۱] و ضمناً همان زمان کتابی بنام سبک‌شناسی را از زبان فرانسه به‌فارسی ترجمه نمود که تاکنون آن را چاپ نکرده است. امسال که بفکر بسط مقالات یاد شده درباره سبک برآمدم بر اثر مطالعات جدید متوجه شدم که آنچه تاکنون در این باره نوشته بودم قطره‌ایست درمقابل دریا وآنچه در این مقال ملاحظه میفرمائید اشاره‌گونه‌ایست به‌اقسام سبک که توضیح و بسط آن و انطباقش بر ادب فارسی‌مستلزم کارهائی توانفرساست که آیندگان باید به‌آن بپردازند.

۱. این مقاله درآخر کتاب نقل شده است.

نقد کتاب
سبک شعر پارسی در ادوار مختلف[1]

سبک‌شناسی از فنون مهم ادبی است و بقولی سرآمد آنهاست. این فن با آنکه در ممالک مغرب زمین پیشرفت بسزائی کرده است در کشور ما چندان مورد توجه نبوده است از اینرو کوشش مؤلف محترم سبک شعر پارسی در اینراه در خور ستایش و تقدیر است اما کتاب حاضر مانند هر کار تازهٔ ادبی از عیب و نقص مبرا نیست.

قسمت نخست کتاب که مربوط بکلیات سبک‌شناسی است بیشتر بنقل عقاید کهنهٔ متقدمان این فن از قبیل سنک و بوفن اختصاص یافته و در آن از ذکر کارهای تازه‌ای که در این باره صورت گرفته است خودداری شده حال آنکه در این بخش میبایست بکارهای ویکتورهوگو، کندیاك حکیم و روانشناس حسی‌مذهب[2] فرانسوی، هربرت اسپنسر انگلیسی، دارمستتر[3] و پژوهندگان فن معنی شناسی[4] در این زمینه اشاره می‌شد. بویژه لازم بود تحقیقات لئواشپیتزر (Leo Spitzer) آلمانی و شارل بالی (Charles Bally) موردبحث قرار می‌گرفت و بکار محقق اخیرالذکر که سبک‌شناسی را برپایهٔ زبانشناسی ساختمانی[5] استوار ساخت و بآن جنبهٔ علمی بخشید توجه میگردید.[6]

۱. تألیف دکتر پوران شجیعی، این مقاله در مجله راهنمای کتاب، شماره دهم، سال پنجم، دی‌ماه ۱۳۴۱ چاپ شده است.

2. Sensualiste 3. Darmesteter 4. Sémantique

5. Linguistique structurale

۶. رجوع شود به کتاب Stylistique تألیف Pierre Guiraud چاپ ۱۹۵۷

در ص ۱۷ هنگام بحث دربارهٔ تأثیر محیط جغرافیائی در سبک شاعر و نویسنده بگفته‌های ابن‌خلدون استناد شده است در حالیکه نظریات وی با تمام اهمیتی که در فلسفهٔ تاریخ و جامعه‌شناسی دارد کهنه و غیرقابل استناد است و اگر هم بناست بعقاید مکتب جغرافیائی جامعه‌شناسی استناد شود بهتر است افکار متأخران این مکتب مانند راتزل آلمانی و لوپله فرانسوی مورد توجه قرار گیرد.

اشکال دیگر آنکه بروش تحقیق سبک‌شناسی که محقق را به‌نتیجهٔ مطلوب می‌رساند اشاره‌ای نشده است و از بیان روشهای تازه‌ای که برای تحقیق در این فن متداول شده خودداری گردیده بویژه روش آماری مورد غفلت قرار گرفته است.

فصل دوم بتعریف سبک خراسانی و تشریح وضع اجتماعی ایران در این دوره و بمختصات معنوی این سبک اختصاص دارد.

درصفحهٔ ۲٤ هنگامی که سبک خراسانی را بدوقسمت فرعی سامانی وغزنوی تقسیم می‌کنند وجه امتیاز این دو را تعیین نمی‌نمایند در حالیکه مرحوم بهار بیست‌سال پیش تا حدی این نکته را روشن کرده است.

بوجه تسمیهٔ سبک خراسانی و نام دیگر آن (سبک‌ترکستانی) توجهی نشده است. علاوه براین لازم بود نام شعرائی که پیرو این سبک بوده‌اند برده می‌شد و دست‌کم اختصاصات سبکی شعرای نامی این شیوه باجمال بیان می‌گردید.

نکتهٔ دیگر اینکه از «نبودن اصطلاحات عرفانی» که از ویژگیهای عمدهٔ لفظی و معنوی سبک خراسانی و یکی از وجوه امتیاز این شیوه می‌باشد سخنی بمیان نیامده است.

دیگر آنکه هنگام شرح «داستانسرائی در سبک خراسانی» تنها بخصوصیات شاهنامه پرداخته شده و به«گرشاسبنامهٔ اسدی» و «ویس و رامین» که بسیار درخور بذل توجهند هیچ اشاره‌ای نگردیده است و بجای بحث از این دو داستان که اکنون در دست ما هستند از آثاریکه مفقود شده‌اند و داوری دربارهٔ آنها غیرممکن است نام برده شده است.

و نویسنده هنگامی هم‌که از شاهنامه بحث کرده‌اند تنها ۱۲ صفحه از کتاب را بشرح داستان رستم و سهراب و اینکه در این داستان قانون وحدت عمل ارسطو مراعات شده است اختصاص داده است در حالی که چنین بحثی بیشتر مربوط بنقد ادبی و سخن‌سنجی است و در سبک شناسی باید باجمال برگزار شود.

فصل آخر کتاب که مربوط بشرح مختصات لفظی سبک خراسانی است دارای اشکالات بیشتری می‌باشد. این بخش با آنکه باید اساسی‌ترین و مفصل‌ترین قسمتهای کتاب باشد تنها یک سوم آنرا در برمیگیرد و این مقدار هم بیشتر مصروف ذکر اشعار وشواهد خارج از اندازه شده است. مطالب این بخش خلاصه ایست از نظریات مرحوم بهار و هیچ نکته تازه‌ای در آن بچشم نمی‌خورد و دارای اشتباه و لغزش بسیار است.

فی‌المثل پس‌از ذکر الفاظ و اصطلاحاتی که ادعا شده مختص بسبک خراسانی می‌باشند در صفحهٔ ۱۸۸ کتاب چنین آمده است: «خصوصیات لفظی موارد فوق در اشعار گویندگان قرن پنجم و اوایل قرن ششم هنوز یافت می‌شود، اما این نظر دقیق و صحیح نیست چه بسیاری از اینگونه اصطلاحات در قرن هفتم و هشتم یعنی درآثار سبک عراقی نیز بکار رفته‌اند و هرگز اختصاص بسبک خراسانی ندارند.

از این قبیلند: اینت، ایدر، ایدون، همیدون، ایدون که، گربز، که در آثار مولوی و سعدی نیز آمده‌اند:

ایدر (بمعنی اینجا)

گفت پیغمبر که در بازارها دو فرشته می کنند ایدر دعا

(مثنوی ج ۲، بروخیم، ص ۲۲۰، س۳۸۳)

حاصل اندر یکزمان از آسمان میرود می‌آید ایدر کاروان

(مثنوی ج ٤، بروخیم، ص ٦٤٨، س ٥٣٨)

مپندار ای دیده روشنم کز ایدر سگ آواز کرد، این منم

(بوستان سعدی، چاپ علمی، ص ۳۲۰)

غلامی شکستش سر و دست و پای که باری نگفتیمت ایدر مپای

(بوستان سعدی، چاپ علمی، ص ۲۹٤، باب سوم)

مثال برای همیدون ازسعدی:

دو صاحبدل نگهدارند موئی همیدون سرکشی و آزرمجوئی

(گلستان، ص ۸۳، چاپ معرفت)

بعداز خدای هرچه تصور کنی بعقل ناچارش آخریست همیدون که اولی

(سعدی، ص ۷٤٥، چاپ معرفت)

وزانعامت همیدون چشم داریم   کـه دیگر باز نستانی عطا را
(خواتیم سعدی، ص ۷۷۸، س ٤، چاپ علمی)

مثال برای ایدون:

ایدون کـه مینماید در روزگار حسنت   بس فتنه‌ها بزاید تو فتنه ازکـه‌زادی
(سعدی، ص ٦٦٣، چاپ علمی)

ور ایدونکه دشوارت آید سخـن   اگـر هرچـه دشوار آمد مکن
(بوستان، ص ۲۰٦، چاپ علمی)

مثال برای اینت در مثنوی و گلستان:

وان جماعت در پـی او در قیام   اینت زیبا قوم و بگزیده امام
(مثنوی، چاپ بروخیم، ج ۳، ص ٤۸۹)

بـاز اینرا میهل و میجـو دگر   اینت لعب کودکان بی‌خبر
(مثنوی، چاپ خاور، ص ۲۸۰، س ٤۸)

یار نـزدیکتر از من بمنســت   وینت‌مشکل که‌من ازوی‌دورم
(گلستان سعدی، چاپ معرفت، ص ٤٤)

گربز بمعنی طرار و حیله‌گر و زرنگ در ص ۱٤۸ در شمار لغات مهجور و مختص بسبک خراسانی آمده است ولی در بوستان سعدی هم هست:

کـه خود را نگه داشتم آبروی   زدست چنان گربزی یاوه گوی
(سعدی، چاپ معرفت، ص ۲۰۱)

کـه تاجمع کـرد آن زر از گربـزی   پراکنده شد لشگر از عـاجـزی
(بوستان سعدی، ص ۲٤٦، چاپ علمی)

مثال برای اندرون و درون که پس‌از اسمهای متصل به«به» حرف اضافه آمده است:

ای آشکـار پیش دلت هرچه کردگار   دارد همی بپردهٔ غیب اندرون نهان
(ازقصیدهٔ حافظ درمدح شاه شجاع)

بـخیمـه درون مـرد شمشیر زن   برهنه نخسبد چو در خانه زن
(بوستان سعدی، ص ۱۹۰، چاپ معرفت)

توضیح آنکه تا قرن هفتم گاهی پس‌از اسمهای متصل به«به» ظرفیت، برای

تأکید حروف اضافه و کلمات اندرون، درون، اندر، در، بر، می‌آمده است و برخلاف آنچه درکتاب مورد انتقاد آمده است این شیوه اختصاصی بسبک خراسانی ندارد نهایت آنکه درسبک عراقی کمتر بکار رفته است.

مثال برای «اندر» پس‌از اینگونه اسمها:

چوبینم که درویش مسکین نخورد　　بکام اندرم لقمه زهر است و درد

(بوستان، چاپ علمی، ص ۲٤٤)

منت خدایرا عزوجل که طاعتش موجب قربت است و بشکر اندرش مزید نعمت. (مقدمهٔ گلستان)

گربخواب اندر سرت ببرید گاز　　هم سرت برجاست هم عمر دراز

(مثنوی، دفتر سوم، ص ٤٦۷، سطر ۱۷٦۰، چاپ بروخیم)

در بوستان بحدی شواهد و امثله برای این مورد وجود دارد که نقل همه آنها موجب ملال خاطر خواننده خواهد شد.

تنها دریکچهارم بوستان بیش از ۱۸ شاهد بنظرنگارنده رسیده است از قبیل بخاك اندر (ص ۱٤٦، چاپ‌علمی)، بخواب اندر (ص ۱۸۰)، و صفحه‌های ۱٦۳، ۱٦۸، ۱۸٦، ۱۸۸، ۱۹۰ همان کتاب و صفحات ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰٤، ۲۱۰، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲٥، ۲۳٦ بوستان از کلیات سعدی، چاپ معرفت و صفحات ٤۲، ٤٥ همان کتاب.

مثال برای «بر» پس‌از اسمهای متصل به«به»:

بس نامور بزیر زمین دفن کرده‌اند　　کز هستیش بروی زمین برنشان نماند

(گلستان، ص ۱۱، چاپ معرفت)

بره‌بر یکی پیشم آمد جوان　　بتک در پیش گوسفندی دوان

(بوستان، ص ۲۷۷، چاپ علمی)

شنیدم که جمشید فرخ سرشت　　بسر چشمه‌ای بربسنگی نوشت

(بوستان، ص ۱٦۸، چاپ علمی)

و همچنین است دراین صفحات کلیات سعدی چاپ علمی: بالوندبر (ص ۱۸۳)، بسربر (در صفحات ۱٤٦، ۱۷۸، ۱۸٤)، بکیوان بر (در صفحات ۱٦۹، ۱۷۸)، بگردون بر (در صفحات ۱٤۷، ۱٥۹، ۱٦۲، ۱۸٥).

و ترکیبات دیگر درصفحات ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۳۸ سعدی، چاپ معرفت.

مثال برای «در» پس از اسمهای مصدر به«به» از بوستان:

بخردی درم زور سرپنجه بود دل زیردستان زمن رنجه بود
(بوستان، ص ۲۰۰، چاپ علمی)

درشتی و نرمی بهم در بهست چو رگزن که جراح و مرهم نهست
(بوستان، ص ۱۰۹، چاپ علمی)

بمیخانه در سنگ بردن زدند کدو را نشاندند و گردن زدند
(بوستان، ص ۳۱۷، چاپ علمی)

این مورد استعمال درآثار سعدی شاید باندازهٔ شاهنامه فراوان باشد. اینک شمارهٔ صفحات حاوی چنین شواهدی درسعدی چاپ علمی: بصنعادر (ص ۴۰۲)، بخاطر در (ص ۱۶۳) و همچنین در صفحه‌های: ۱۴۷، ۱۴۸، ۲۴۴، ۱۵۱، ۳۱۰ همان کتاب و در صفحه‌های ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۸، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۳۸، ۲۱۵، ۲۱۹، کلیات سعدی، چاپ معرفت.

آیا باز هم اینگونه ترکیبات را می‌توان از مختصات سبک‌خراسانی دانست؟!

در بند ز ص ۱۷۳ بنقل از سبک شناسی بهار چنین نوشته شده است:

«ایرا، ایراك، ازیراك که از قیدهای بیان علت می‌باشند در اصل پهلوی «ایرا»است... در این دوره (قرن چهارم و پنجم) با کاف می‌آیند بصورت «ایراك» و «ازیراك» آمده است که در نثر کاف آن متحرك ولی در شعر ساکن خوانده می‌شود.»

این بیان دارای دو اشتباه است نخست آنکه کلمات یاد شده حرف ربط بیان علتند نه قید علت چه در تمام دستورهای[1] معتبر فارسی این‌گونه واژه‌ها حرف ربطند نه‌قید. درفرانسه و انگلیسی نیز معادل چنین کلماتی[2] را حرف ربط نوشته‌اند.

دیگر اینکه این واژه‌ها اختصاص بسبک خراسانی ندارند و مولوی وسعدی و حافظ هم که سه نمایندهٔ برجستهٔ سبک عراقی بشمار می‌روند آنها را بکار برده‌اند:

۱. به دستور آقای قریب یا دستور پنج استاد در مبحث حروف ربط یا به صفحهٔ ۸۰۴ دستورجامع قرخ رجوع شود.

۲. Parceque در فرانسه و Because در انگلیسی بمعنی زیرا نیز از حروف ربط بشمار میروند.

با درد توام خوشست ازیراك هم دردی و هم دوای دردی
(کلیات سعدی، ص ۶۳۲، چاپ معرفت)

باز از بعد گنه لعنت کنی بر بلیس ایرا کزاوئی منحنی
(مثنوی، چاپ بروخیم، ص ۹۸۰)

شیراز معدن لب لعلست و کان حسن من جوهری مفلسم ایرا مشوشم
(حافظ، ص ۲۳۲، تصحیح قزوینی)

باری می‌توان گفت این اصطلاحات در سبک عراقی کمتر از سبک خراسانی بکار رفته‌اند اما نمی‌توان آنطور که در ص۱۸۸ کتاب سبک شعر پارسی نوشته‌شده آنها را مختص بسبک خراسانی دانست.

***

در صفحهٔ ۱۷۸ کتاب چنین آمده است: «در اشعار این دوره حروف ماقبل ضمائر شخصی متصل (م، ت، ش، مان، تان، شان) را غالباً ساکن می‌آورده‌اند.»

در این مطلب نیز دو اشتباه وجود دارد یکی قید غالباً است که باید بجای آن گاهی و بندرت گذاشت چه فی‌المثل در صفحهٔ ۴۸۰ شاهنامه، جلد دوم، چاپ بروخیم، شش ضمیر متصل متحرك آمده است و در مقابل ضمیر ساکنی بچشم نمی‌خورد.

و دیگر این ضمایر که بضرورت شعری ماقبلشان ساکن میشده است اختصاص باین دوره ندارند و در اشعار مولوی و سعدی و حتی آثار معاصر نیز بسیارند. تنها در ۲۴ صفحه از مثنوی ۵ شاهد برای این مورد دیده می‌شود:

من شفیع عاصیان باشم بجان تا رهانمشان ز اشکنجه گران
(مثنوی، دفتر سوم، ص ۴۷۰، سطر ۱۸۱۴)

و همچنین در سطرهای ۱۸۴۹ و ۱۷۵۲، ۲۲۴۶ همان کتاب. در بوستان نیز اینگونه ضمایر بسیار است:

ببایدت عذر خطا خواستن پس از شیخ صالح دعا خواستن
(بوستان، ص ۲۰۱، چاپ علمی)

ونیز درصفحات: ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۷، کلیات سعدی چاپ معرفت (در ۱۱ صفحهٔ هشت شاهد) و صفحات ۲۲۳، ۲۲۷، ۱۹۹، ۱۹۷، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۵، ۲۲۶ همان کتاب (در ۲۰ صفحه ۱۲ شاهد).

در صفحه ۱۸۷ زیر عنوان «یکی بجای یک» به‌اقتباس از سبک‌شناسی مرحوم بهار (ص ۶۰، ج ۲) چنین نوشته شده: «از خصوصیات لفظی این دوره استعمال یکی بجای یک است که درپاره‌ای ابیات دیده می‌شود.» و بدنبال‌آن بدون ذکر مأخذ دوبیتی که در سبک‌شناسی بهار بعنوان شاهد آمده است نقل شده در حالی که این نظر نیز درست نیست و چنین مورد استعمالی در آثار سعدی و مولوی نیز فراوانست:

چون‌یکی موی سیه کان وصف‌ماست نیست بروی شیخ ومقبول خداست

(مثنوی، دفتر سوم، ص ۴۷۰، سطر ۱۸۲۶)

یکی روستائی سقط شد خرش علم کرد بر تاک بستان سرش

(کلیات سعدی، ص ۳۸۸، چاپ علمی)

و همچنین در صفحات، ۳۱۰. ۳۱۵، ۳۰۸، ۳۲۰، ۳۳۷، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۹۲ همان کتاب و در صفحات ۱۴۶، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۸۵، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۳۳۹ کلیات سعدی چاپ معرفت.

***

در صفحهٔ ۱۹۹ پیشوندهای «فرا، فرو، باز» از مختصات سبک خراسانی نوشته شده و سپس چند صفحه بعد، پس‌از آوردن شواهد بسیار برای این پیشوندها مؤلف محترم متوجه شده‌اند که:

«این کلمات چه‌بصورت پیشوند و یا حرف اضافه یا قید یا اسم در زبان‌فارسی تا به‌امروز متداول و معمول میباشد.» بنابراین معلوم نیست این بحث چرا در این کتاب پیش کشیده شده و بکتابهای دستور زبان محول نگردیده است.

درشیوهٔ نگارش کتاب نیز لغزشهائی بچشم می‌خورد وگاهی غلطهای انشائی و دستوری مشاهده می‌گردد از آنجمله است در صفحهٔ ۱۰۲: «گاه عاشق بعشق معشوق بی‌نیاز است» بجای «از عشق معشوق بی‌نیاز است» و در صفحهٔ ۱۰۴ «ادب عبارت از یکنوع ابلاغ و انتقال از ذهنی بذهن دیگر» بجای «عبارت است از...»

گاهی اشعار و عبارات دیگران بغلط نقل شده است.

در ص ۹ کتاب این بیت بحافظ نسبت داده شده است:

با عدل و فهم و دانش داد سخن توان داد

چون جمع شد معانی گوی سخن توان زد

در حالیکه درحافظ تصحیح مرحوم قزوینی در صفحهٔ ۱۰۰ در غزل شمارهٔ ۱۰۴ چنین آمده است:

عشق و شباب و رندی مجموعهٔ مراد است

چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد

و یا درصفحهٔ ۱۹۹ این بیت مشهور حافظ چنین آمده است:

سر فرا گوش من آورد و بآواز حزین   گفت‌ای عاشق شوریدهٔ من خوابت‌هست

بجای عاشق دیرینه (حافظ قزوینی، ص ۲۰)

حاصل سخن آنکه بیش از سی‌درصد مطالب کتاب نادرست است و آنچه درست است تازگی ندارد و خلاصه‌ایست از تحقیقات مرحوم بهار و دیگران. عبارات سست، غلطهای مشهور وجمله های نادرست نیز درکتاب بچشم‌می‌خورد. با اینحال اگر اشتباهات آن حذف شود برای رهائی دانشجویان از جزوه نویسی مفید است.

* * *

ضمناً چنانکه دیده می‌شود قسمتی از انتقاداتی که به کتاب «سبک شعر پارسی درادوار مختلف» وارد شده است به «سبک‌شناسی» مرحوم بهار نیز وارد است زیرا منبع بسیاری از اشتباهات مؤلف محترم ازکتاب یاد شده است، البته با این توضیح که لغزشهای استاد بهار درمقابل نوآوریها و بدایع او ناچیز است.

نقد کتاب «تاریخ تطور نثر فنی»[1]

این کتاب که حاصل سالها تدریس مؤلف در دانشگاه تهران است گام تازه‌ای است در سبک شناسی نثر و تاریخ زبان فارسی.

سبک شناسی به‌مفهومی که اخیراً در کشور ما متداول شده، برخاسته از غرب است. این فن در مغرب زمین از قدیم موردتوجه سخن‌سنجان یونانی و رومی قرار داشته، ولی مانند امروز فنی مستقل نبوده است بلکه مسائل مربوط به‌سبک در کتب بلاغت و سخنوری بحث می‌شده و کسانی چون افلاطون، ارسطو، سیسرو، سنکا، هراس از پیشگامان سبک شناسی و سخن سنجی قدیم بشمارند.

در قرن نوزدهم براثر پدید آمدن سبک رمانتیک در اروپا فنون بلاغت[2] قدیم متزلزل شد و قواعد و معیارهای تازه‌ای برای سنجش آثار سخن‌سرایان و تشخیص سبک آنان بدست آمد و زمینه برای تکوین سبک شناسی به‌مفهوم کنونی آن فراهم گردید و رفته رفته این فن به همراه فنون دیگر بوجود آمد و جانشین سخنوری و بلاغت قدیم شد و کتابها و آثار بیشماری دربارهٔ آن بطبع رسید. کسانی که با نوشته های خود به این امر کمک کردند، عبارتند از: بوفن، سنت بو، دالامبر، شاتوبریان، کندیاك، دارمستتر، استاندال، ویکتور هوگو، هربرت اسپنسر وگروهی دیگر.

در قرن بیستم سبک‌شناسی نیز مانند فنون دیگر ادبی تحت تأثیر زبانشناسی قرار گرفت و رنگ و شکلی تازه یافت و در این زمینه دو مکتب مهم بوجود آمد

۱. تألیف دکتر خطیبی، این مقاله در مجله راهنمای کتاب، شمارهٔ اردیبهشت ۱۳۴۶ چاپ شده است.
2. Rhétorique

یکی مکتب سوئیسی و دیگر مکتب آلمانی.

مکتب سوئیسی به‌پیشوائی شارل‌بالی[1] شاگرد فردینان دوسسور[2] و استاد کرسی زبانشناسی دانشگاه ژنوپدید آمد. وی سبک شناسی خود را برپایهٔ زبانشناسی ساختمانی[3] قرار داد و به‌گردآوری کلمات و عباراتی که به‌گفتهٔ او دارای محتوای منطقی واحدی هستند، اما از لحاظ دلالت برشدت احساس با هم تفاوت دارند توجهی خاص کرد. وی محتوای منطقی این گونه کلمات و عبارات تقریباً مترادف را واحد فکری[4] نامید، از این رو سبک‌شناسی او را می‌توان سبک‌شناسی مترادفات خواند. اهل فن سبک‌شناسی او را سبک‌شناسی توصیفی[5] یا سبک‌شناسی اظهار[6] هم گفته‌اند.

در مقابل سبک‌شناسی بالی که به‌جنبه‌های لفظی و احساسی اثر می‌پردازد و به‌علل ایجادکنندهٔ سبک و اثر ادبی توجهی ندارد، سبک‌شناسی آلمانی قرار دارد که آن را سبک‌شناسی تکوینی[7] یا سبک‌شناسی فرد[8] نامیده‌اند. نمایندهٔ بزرگ این مکتب لئواشپیتزر[9] است که در عین آنکه سبک را از نظر زبانشناسی و بویژه فن معنی شناسی[10] بررسی می‌کند به‌کشف سلسله علل روانی و اجتماعی و تاریخی که موجب پدید آمدن یک اثر ادبی می‌شود نیز توجه کامل مبذول می‌دارد و در توجیه مکتب خود می‌گوید: «سبک‌شناسی پلی است بین زبانشناسی و تاریخ ادبیات». باری این دو مکتب را که هردو متأثر از زبانشناسی هستند می‌توان مکمل و پردازندهٔ یکدیگر دانست، بدینسان که یکی به‌خصوصیات لفظی و دیگری به‌جنبه‌های معنوی و عوامل ایجادکنندهٔ سبک توجه می‌نماید.

سبک‌شناسی در ادب فارسی

در کتابهای قدیم فارسی سبک‌شناسی فنی جداگانه نبود و تنها در تذکره‌ها و کتب بدیع و نقد شعر می‌توان اشاراتی دربارهٔ سبک شعرا نیز یافت. در عهد

1. Charles Bally 2. Ferdinand de Saussure
3. Linguistique structurale 4. Unité de pensée
5. Stylistique déscriptive 6. Stylistique de l'expressíon
7. Stylistique génétique 8. Stylistique de l' indvidu
9. Leo Spitzer 10. Sémantique

صفویه و قاجاریه شاعران و تذکره نویسان به‌این امر بیشتر توجه کردند. بنیان‌گذار سبک شناسی به‌مفهوم جدید آن بخصوص در نثر، استاد فقید ملک‌الشعرای بهار و پس‌از وی دکتر خطیبی است که سالهاست استاد سبک شناسی در دانشگاه تهران است. تحقیقات این دو تن از هیچ یک از مکاتب سبک‌شناسی فرنگی اقتباس نشده است و به‌شیوهٔ خاص خود آنان صورت گرفته است، و اگر بخواهیم سبک‌شناسی مرحوم بهار و کتاب حاضر را با مفاهیم غربی ارزیابی کنیم باید بگوئیم که اینها مخلوطی هستند از مکاتب ادبی، تاریخ زبان و دستور تاریخی و سبک‌شناسی ولی آنقدر هست که در هردو کتاب به‌جنبه‌های لفظی کلام بیشتر توجه شده است.

کتاب مورد بحث که پس‌از سبک‌شناسی بهار بهترین تألیف در این زمینه است با شیوه‌ای خاص تاریخ تطور نثر فنی را از آغاز تا قرن هفتم بازمی‌نماید. از خصوصیات کتاب وضوح و روشنی مطالب و نظم در طبقه‌بندی آنهاست. این کتاب به‌دو فصل تقسیم می‌شود: یکی «تاریخ تطور نثر فنی» دیگر «مختصات نثر فنی در قرن ششم و هفتم». در فصل اول این مطالب به‌چشم می‌خورد:

«نثر فنی نثری است بازیبائیها و خصوصیات شعری در مقابل نثر ساده که عاری از ویژگیهای شعری است.»

نثر فنی در پیش از اسلام

پیش‌از اسلام هم نثر فنی در زبان ما بوده است اما نه به‌مفهومی که در قرن ششم و هفتم وجود داشته. فی‌المثل بنا به‌عقیدهٔ برخی نثر بعضی از کتیبه‌های هخامنشی توأم با شعر بوده و اوستا نیز نثری عالیتر و زیباتر از نثر ساده دارد، با اینحال بواسطهٔ کمی آثار باقیمانده، دربارهٔ ساده یا فنی بودن نثر فارسی باستان بدقت نمی‌توان اظهار نظر کرد. در زبان پهلوی که راه درازی را پیموده و به مراحل کمال رسیده، ناچار نثر فنی توأم با آرایش و زیبائی هم دیده می‌شود که در آنها صنعت ارسال مثل، اطناب، تأکید، براعت استهلال و ایجاز به‌چشم می‌خورد.

نثر در زبان عربی

پیش از اسلام نثر عربی بسیار محدود بود و نثر در این دوره بیشتر در افسانه و قصه و کلام کهان بکار می‌رفته است و این نثرها را که با سجع توأم بوده است باید نثر فنی بشمار آورد. قسمتی از نثر قرآن کریم نیز نثری فنی و بهترین نمونهٔ فصاحت و بلاغت در زبان عربی و پایهٔ نثر فنی تازی و پارسی است.

در قرن اول ایجاز برنثر عربی غلبه داشت و اطناب ناپسند شمرده می‌شد وسجع و ازدواج نیز به‌شیوهٔ عهد جاهلیت رعایت می‌گردید و نثر از قطعاتی مستقل که از لحاظ معنی با هم چندان پیوستگی نداشتند تشکیل می‌شد و کمتر برای بیان مطالب پیوسته بکار می‌رفت. در این دوره استعمال نثر بیشتر در دو مورد بوده: یکی خطابه، دیگری نامه نگاری.

از اواخر قرن اول، نثر عربی تحت تأثیر پهلوی تغییر یافت و عامل این تغییر ایرانیانی بودند که در دستگاههای دیوانی و دولتی عرب نفوذی داشتند. اینان پهلوی می‌دانستند و شیوهٔ اطناب را که از ارکان نثر فنی است در نامه‌ها و ترجمه‌ها و کتابهای خود بکار بردند. عبدالحمید کاتب و عبدالله بن‌مقفع در رأس این تحول بودند. اینان علاوه بر اطناب صنعت ارسال مثل را از پهلوی به‌عربی منتقل کردند. این دوره را دورهٔ اطناب یا دورهٔ اسلوب فارسی یا دورهٔ نثر مرسل نامیده‌اند. در این سبک معنی بیش از لفظ مورد توجه بود وسجع نیز مراعات نمی‌گردید.

نثر فنی در زبان عربی

دورهٔ سابق‌الذکر پس‌از دو قرن (در آخر قرن سوم) پایان یافت و سبک تازه‌ای بوجود آمد که پیشوای آن ایرانی دیگری بود به‌نام ابن‌العمید. خصوصیت عمدهٔ دورهٔ جدید این بود که لفظ بیش‌از معنی مورد نظر قرار داشت و کار لفاظی گاه به‌حدی می‌رسید که معنی بکلی فراموش می‌شد. در این سبک سجع نیز که در دورهٔ پیش منسوخ شده بود، دوباره رایج شد و به‌دنبال آن صنایع دیگر بدیعی وارد نثر گردید و با توجه به‌شیوهٔ اطناب که از دورهٔ پیش برجای مانده بود، نثر

فنی به‌صورتی تازه در زبان عربی رواج یافت و اقسام تازه‌ای از آن مانند مقامات بوجود آمد.

نثر فنی در زبان فارسی

قرن چهارم و پنجم در زبان فارسی دورهٔ نثرساده و نیمهٔ دوم قرن پنجم دورهٔ تحول نثر از ساده به‌فنی، و قرن ششم و هفتم دورهٔ کمال نثر فنی است. در نیمهٔ دوم قرن پنجم به‌این علل تحولی در نثر آغاز شد:

۱ — از میان رفتن عواملی که مانع گسترش لغات عربی در فارسی می‌شد، زیرا با ازدیاد لغات عربی در فارسی مجال لفاظی و زمینهٔ ظهور نثر فنی فراهم گردید.

۲ —پدیدار شدن مقتضیات و شرایطی که این تحول را ایجاب می‌نمود که از مهمترین آنها یکی تکامل نثر و دیگر کمال یافتن شعر بوده که خود بخود در نثر تأثیر می کرد و موجب بوجود آمدن نثر فنی می‌شد.

۳ — تدوین کتب بلاغت و استفادهٔ نویسندگان از آنها.

٤ — تأثیر نثر آمادهٔ فنی عربی در فارسی.

به‌این ترتیب نثر فنی از قرن ششم آغاز می‌شود و در آخر قرن هفتم به مرحلهٔ کمال می‌رسد. حاصل این تطور پیدا شدن کتابهائی چون کلیله و دمنه، مقامات حمیدی، التوسل الی الترسل، مرزبان نامه، گلستان و تاریخ جهانگشاست.

* * *

فصل دوم کتاب که عنوانش «مختصات نثرفنی درقرن ششم و هفتم» است، خود به‌دو مبحث عمده تقسیم شده است: یکی «مختصات لفظی نثر فنی» دیگر «مختصات معنوی آن».

مختصات لفظی نثر فنی این طور برشمرده شده است:

۱ — اطناب.

۲ — مراعات قدرت و تناسب الفاظ.

۳ — التزام سجع و ازدواج با توجه به‌تطور آن درعربی و فارسی.

٤ — رواج صنایع بدیعی مانند جناس، حسن مطلع، مراعات نظیر، طباق،

ارسال مثل، تنسیق صفات و اقتباس و تضمین.

از این صنایع اقتباس و تضمین آیه وحدیث و مثل و شعر به‌شیوه‌ای خاص از نشانه‌های مهم نثر فنی شمرده شده است. جمله‌های نثر فنی نیز در بخشی جداگانه مورد بررسی قرار گرفته و بر روی هم دو نوع جمله تشخیص داده شده است: یکی جمله به‌سبک قدیم، دیگر جمله به‌شیوهٔ تازه.

در مبحث «مختصات معنوی نثر فنی» سه موضوع مورد بحث‌قرارگرفته است:

۱ — دخالت نثر در اغراض و معانی خاص شعر، و مراد از این بحث این است که نثر فنی برخلاف نثر ساده درمسائلی مانند، وصف، مدیح، رثاء، تشبیب، غزل و غیره که اختصاص به‌شعر دارد، نیز وارد شده است.

۲ — استفاده از اصطلاحات و مضامین علمی در نثر.

۳ — دوری از ابتذال لفظ و معنی در نثر فنی و همچنین تنوع نثرفنی. برای آگاهی بیشتر از این مباحث بهتر است به‌اصل کتاب مراجعه شود.

* * *

این نکته را باید در انتقاد از کتاب حاضر تذکرداد که نثرفنی و مصنوع بجز در گلستان و قسمتی از کلیله برخلاف تعریفی که از آن شده است نثری است شبه‌ادبی و غیر شاعرانه زیرا آوردن عبارات مغلق و تتابع اضافات و استعارات و تشبیهات دور از ذهن نثر را از شعر دور می‌کند و آن را به‌معما و آثار مغلق نزدیک می‌سازد.

ضمیمه‌ها و تعلیقات و توضیحات

بخش ضمیمه‌ها و تعلیقات و توضیحات

برای بهره‌گیری خوانندگان گرامی از متن کتاب، افزایش مطالبی به‌آن برای توضیح و تفصیل لازم می‌نمود تا این فوائد حاصل گردد:

۱ـ مطالب مجمل و مختصر گذشته تکمیل شود و بـا تفصیل بیشتری بیایـد. از آن جمله است بخش سبکهای ادواری و ادبیات تطبیقی که باندازه کافی مورد بحث‌قرار نگرفته بود.

۲ ـ قسمتهای لازمی که در متن فوت شده بود ذکر گردید و نقصها تا حدی برطرف شد ازآن جمله است تعریف ادبیات و اقسام آن، که قسمت اخیر با مبحث واژگان و تشبیه کتاب هم مربوطست.

امید که اهل ذوق با خواندن متن و حاشیه این‌کتاب بتوانند مطالب جامعی درباره دبیات و نقد ادبی بیابند که آنها را از خواندن کتابهای متعدد بی‌نیاز گرداند.

سبکهای دوره‌ای یا مکتبهای ادبی

پیش از این دربارهٔ سبکهای دوره‌ای به‌اختصار سخن گفتیم و اکنون در این باب توضیح بیشتری می‌دهیم. ادبیات هر ملتی را می‌توان برحسب دوره‌های تاریخی به‌ادواری تقسیم کرد و برای هر دورانی سبکهائی قائل شد. مثلاً ادبیات فارسی را از این لحاظ می‌توان به‌دورهٔ خراسانی و عراقی و هندی و بازگشت و معاصر منقسم نمود. همچنین ادبیات اروپا را می‌توان به‌دورهٔ کلاسیک و روشنگری و احساس‌گرائی و واقع‌گرائی و رمزگرائی و غیره تقسیم کرد.

در اروپا ادبیات هر دوره‌ای معمولاً دارای تاریخ و ویژگیها وزیربنای فلسفی و نظریه‌پردازان مشخص و معین است. مثلا دورهٔ کلاسیک متکی به‌فلسفه دکارت و نظریه‌پرداز آن بوالو است.

ما دراین مبحث، سبک‌شناسی ادواری را در دو ناحیه بررسی می کنیم، یکی در ایران و دیگر درمغرب زمین.

مکتبهای ادبی غرب

مکتبهای ادبی در غرب به‌دوره‌هائی نظیر کلاسیک، احساس‌گرائی، واقع‌گرائی، توصیف‌گرائی، رمزگرائی، فراواقع‌گرائی و غیره تقسیم می‌شود، که ما هر یک را باختصار شرح می‌دهیم.

سبک کلاسیک

سبک کلاسیک در فرانسه از قرن هفدهم و در جاهای دیگر دیرتر آغاز شده

است. این سبک دارای ویژگیهای زیر است:

سبک کلاسیک اگرچه از ایتالیا الهام گرفته، اما در فرانسه قوام یافته است و اصول آن از این قرار است:

این مکتب پیروی از عقل، تقلید از طبیعت، توجه به‌اخلاق، حقیقت‌نمائی را وجهه همت خود قرار می‌دهد و به‌اقتباس از ادبیات یونان و روم دست می‌زند و به‌زیبائی و خوشایندی و وضوح و ایجاز اثر ادبی اهمیت می‌دهد و هواخواه نزاکت ادبیست. عقل و زیبائی و طبیعت‌گرائی در این مکتب مفهومی خاص دارد و با زیبائی و طبیعت‌گرائی مکتب احساس‌گرائی (رمانتیسم) متفاوتست. مثلاً عقل را لایتغیر[1] و طبیعت را جاودانی[2] می‌داند.

این سبک براساس فلسفهٔ خردگرائی دکارت قرار دارد و توجه به‌عقل تحت‌تأثیر همین حکیم وارد این مکتب شده است.

نظریه‌پرداز ادبی سبک کلاسیک چنانکه دیدیم در فرانسه شاعریست بنام بوالو[3] که اصول این مکتب را به‌نظم درآورده و آن را «فن شعر» نامیده است.

شاعران و نویسندگان آن عبارتند از: راسین[4]، مولیر[5]، لافونتن[6]، لابرویر[7]، بوسوئه[8]، مادام دولافایت[9]، روترو[10].

مهمترین انواع ادبی در این دوره عبارت بودند از حماسه و تراژدی و کمدی و شعر چوپانی و ادبیات مذهبی و تعلیمی.

رمان فرانسوی در این عصر شکل گرفته است ولی بعداً بمرحله کمال رسیده است و ژیل بلاس اثر لوساژ و شاهزاده کلو از مادام دولافایت را می‌توان جزء نخستین رمانهای جهان نامید.

کلاسی‌سیسم واقعی در ایتالیا از قرن هجدهم آغاز شد و کمدی نویسی مانند گلدونی[11] (۱۷۹۳ - ۱۷۰۷) و تراژدی‌نگاری چون الفیری[12] (۱۸۰۳ - ۱۷٤۰) از پیروان این سبکند.

کلاسی‌سیسم در آلمان نیز در اواخر قرن هفدهم ظهور می‌کند.

1. La raison immuable 2. La nature permanente 3. Nicolas Boileau
4. Jean Racine 5. Molière 6. Jean de la Fontaine
7. La Bruyère 8. Bossuet 9. Madame de Lafayette
10. Jean de Rotrou 11. Goldoni 12. Alfieri

در انگلستان کلاسی‌سیسم بمعنی واقعی و بشکلی که درفرانسه و کشورهای دیگربود وجود نداشت و از همان قرن هفدهم درآن نطفه‌های رمانتیسم دیده می‌شد. از آن جمله است توجه به‌مسیحیت و افسانه‌های شمال اروپا و عدم رعایت قواعد تراژدی‌نویسی یونان بوسیلهٔ نمایشنامه‌نویسان و نویسندگان قرن شانزدهم و هفدهم این کشور.

آثار ادبی این دوره عبارتند از: خسیس[۱]، گیج[۲]، زنان فضل فروش[۳]، مریض خیالی[۴]، تارتوف[۵] همه از مولیر (۱۶۷۳ - ۱۶۲۲) وایفی‌ژنی[۶] و آندروماک[۷] از راسین و تمثیلهای[۸] خاص از لافونتن.

عصر فلسفی یا روشنگری

در قرن هجدهم تحولاتی دراروپا اتفاق افتاد که نظر مردم و فلاسفه و اهل قلم را دربارهٔ زندگی و جهان تغییر داد که ازجمله می‌توان به‌این مسائل اشاره کرد:

۱ــ فساد و انحطاط، اشراف و نجیب‌زادگانرا فراگرفت و آنها و ادبیات مخصوصشان را از چشم مردم و شاعران و نویسندگان انداخت.

۲ــ سیاحتنامه‌ها و نوشته‌هائی دربارهٔ زندگی ملل دیگر جهان منتشر شد و اروپائیان پی بردند که دنیا متنوعتر و وسیعتر ازآنست که آنان می‌پنداشتند.

۳ــ فلاسفه و متفکرانی مانند ولتر و منتسکیو و روسو ظهور کردند و در تحول فکری مردم مؤثر واقع شدند و ادبیات خاصی بوجود آوردند که حد وسطی بود بین دورهٔ کلاسی‌سیسم و احساس‌گرائی. نمونه‌های آن عبارت بودند از: «نامه‌های ایرانی» (از منتسکیو)، «روح‌القوانین» (از منتسکیو)، «نامه‌های فلسفی» (از ولتر)، «قرن لوئی چهاردهم» (از ولتر). شعار آزادی بیان و قلم بهمت فلاسفهٔ یاد شده در بین مردم رواج یافت.

در نیمه دوم قرن هجدهم دانشمندانی مانند دالامبر[۹] و دیدرو[۱۰] پیدا شدند و دائرةالمعارف فرانسه را پایه‌گذاری کردند و این کار به‌معنی پیروزی علم و فلسفه

1. l'Avare 2. l'Etourdi 3. les Femmes Savantes
4. Le Malade Imaginaire 5. Tartuf 6. Iphigénie 7. Andromaque
8. les fables 9. d'Alembre 10. Diderot

بود. بهمین دلیل این دوره را دوره فلسفی یا عصر روشنگری نامیده‌اند.

براثر این تحولات قواعد تعبدی ادبی وسخن‌سنجی کلاسیک متزلزل شد و زمینه برای پدید آمدن عصر تازه‌ای آماده گردید.

ادبیات عصر فلسفی از لحاظ فلسفی، چنانکه اشاره کردیم، متکی به‌نظریات نویسندگان فیلسوف مشربی مانند منتسکیو و ولتر و اصحاب دائرةالمعارف بود و افکار اینان بصورت انتقاد از اشرافیت و هواخواهی از برابری و برادری و آزادی وارد ادبیات این عصر و اعصار بعد از آن شد.

در این عصر حماسه و نمایشنامه و رمان و شعر و آثار اجتماعی و تعلیمی بوجود آمد. در میان آثار حماسی می‌توان از «هانریاد» و «فرانسیاد» ولتر نام برد که اولی در شرح فتوحات هانری چهارم و دومی در وصف کارهای فرانسوای اول پادشاهان فرانسه است.

از آثار تعلیمی نیز می‌توان به «منظومه‌ای درباره فلسفهٔ نیوتون»[1] و «گفتارهائی دربارهٔ انسان»[2] اثر ولتر نام برد.

مهمترین نویسندگان و متفکران این دوره ولتر است که چنانکه دیدیم در زمینه‌های مختلف حماسی و نمایشی و تعلیمی آثار متعددی آفریده است.

دورهٔ پیش از احساس‌گرائی (قبل از رمانتیسم)

قبل از دوره احساس‌گرائی (رمانتیسم) به‌نیمه‌دوره‌ای برمی‌خوریم که آن را پیش از احساس‌گرائی[3] نامیده‌اند. خصوصیات این عصر عبارتند از:

۱— انتقاد از فلاسفه و نقد ادبی فلسفی و عقلانی که در دورهٔ فلسفی رایج شده بود و اعتقاد به‌نقد حسی[4]، تا جائی که برخی معتقد شدند که فلسفه و هندسه شعر را به‌راه خطرناکی می‌کشاند.

۲— وارد شدن مسائل عاطفی و احساسی در ادبیات و سرپیچی از حکومت عقل در آثار ادبی که از ویژگیهای دورهٔ کلاسیک و فلسفی بوده است.

1. L'Epitre sur la Philosophie de Newton
2. Les Discours sur l'Homme
3. Préromantisme 4. Critique de sentiment

۳ــ استفاده از منابع الهام جدید در ادبیات یعنی بهره گرفتن از مسیحیت و قرون وسطی و افسانه‌های شمال اروپا و اسکاندیناوی و آثارشکسپیر و دانته برخلاف شاعران عهد کلاسیک که از یونان و روم باستان اقتباس می‌کردند. مثلاً در سال ۱۷۶۵ ترانه‌های قدیم انگلیس منتشر شد و کشیشی اسکاتلندی بنام مک‌فرسن[1] (۱۷۹۶ - ۱۷۳۶) مجموعه‌ای از نثر آهنگدار انگلیسی بنام اشعار اوسیان[2] حماسه‌سرای اسکاتلندی از قرن سوم میلادی منتشر کرد. اگرچه فعلاً در اصالت آنها شک کرده‌اند.

۴ــ قرون وسطی بازسازی و احیاء شد و آثار شکسپیر بخصوص در آلمان رایج گردید. در ایتالیا عظمت دانته تجدید شد.

۵ــ احساسات وطن‌پرستی و آزادیخواهانه جدید تحت‌تأثیر حرکتهای اجتماعی مردم فرانسه رونق گرفت و شعارهای برادری و برابری، زمینه را برای انقلاب کبیر فرانسه فراهم آورد.

۶ــ حزن و اندوه در عالم ادب برخلاف دورهٔ قبل وارد گردید.

۷ــ قالبها و شیوه‌های قدیم حفظ شد در حالیکه مطالب جدیدی وارد ادبیات‌گردید.

دوره پیش از احساس‌گرائی در کشورهای مختلف اروپا ـ آلمان که دورهٔ کلاسیک را بخود ندیده بود در دوره پیش از احساس‌گرائی صاحب ادبیاتی درخشان گردید و عصر طلائی ادب آن سرزمین شروع شد. شعر احساس‌گرائی این کشور از سال ۱۷۵۰ آغاز گردید و این دورهٔ مهم تا سال ۱۸۴۰ ادامه یافت و دورهٔ احساس‌گرائی را هم شامل شد.

دوره پیش از احساس‌گرائی در آلمان با کارهای کلوپستک[3] (۱۸۰۲ - ۱۷۲۴) آغاز شد. این شاعر که تحت تأثیر ادبیات انگلستان بود «حماسهٔ مسیح» خود را به‌تقلید از میلتون در بیست سرود بوجود آورد و در آن به ستایش از میهن خویش پرداخت.

او علاوه بر این در اشعاری دیگر که دربارهٔ عشق و محبت ومذهب و میهن سروده بود، با تقلید از ادبیات کلاسیک فرانسه به‌مبارزه برخاست و شعر آلمان را

1. Macpherson 2. Ossian 3. Klopstock

به‌راه تازه‌ای انداخت.

در **سوئیس** نیز گسنر[1] (۱۸۸۰-۱۸۳۰) با سرودن شعر و پرداختن قصه و نوشتن نثر آهنگ‌دار تأثیر فراوانی در محیط خود بجاگذاشت؛ بخصوص اثر وی بنام «مرگ هابیل» مقبولیت عام یافت و به‌همهٔ زبانها ترجمه شد. مضمون اشعار این شاعر را عشق به‌طبیعت و زندگی چوپانان و آرزوی سعادت روپائی و جستجوی زیبائی تشکیل می‌داد. او از شاعران نامدار ادبیات چوپانیست که قبلاً نیز به کارش اشارهٔ مختصری کردیم (ص ۵۱).

کشورهائی که دارای ادبیات کلاسیک قوی بودند ادب پیش از احساس‌گرائی آنها برخلاف انگلستان و آلمان چشمگیر نبود. در **فرانسه** مهمترین نماینده این جریان ژان‌ژاک روسو بود. او عشق به‌طبیعت و احساس و هیجان را وارد ادبیات فرانسه کرد و آثار وی مانند «اعترافات»[2] و «هلوئیز جدید»[3] و «امیل»[4] لبریز از این مسائلند. او در کشورهای دیگر اروپائی نیز تأثیر بسزائی برجای گذاشت. بعد از روسو مهمترین نویسنده فرانسوی دوره پیش از احساس‌گرائی برناردن دوسن‌پیر[5] (۱۸۱۴ - ۱۷۳۷) است که تحت‌تأثیر روسو بود وکتاب «پل و ویرژینی»[6] او که داستانی است عاشقانه، اثری ارزنده بشمار می‌رود.

در **ایتالیا** چیز مهمی جز رمان «فوسکولو»[7] در دوره پیش از احساس‌گرائی بوجود نیامد زیرا نفوذ ادبیات کلاسیک که در این کشور دیر شروع شده بود هنوز ادامه داشت.

در **اسپانیا** شاعری بنام ملندزوالدس[8] (۱۸۱۷ - ۱۷۵۴) آثاری لبریز از هیجان و احساسات به‌پیروی از ادبیات انگلیس بوجود آورد.

در کشورهای **هلند** و **لهستان** و **مجارستان** تأثیر کلاسی‌سیسم فرانسه تا اواخر قرن هجدهم ادامه داشت و این کشورها مستقیماً از کلاسی‌سیسم وارد رمانتیسم شدند.

ادبیات **روسیه** نیز تحت تأثیر ادب فرانسه بود وکارامزین[9] (۱۸۲۶ - ۱۷۶۶) زیر نفوذ روسو اثری احساساتی و حزن‌آمیز بنام «ناتالی‌ولز

1. Gesner 2. Confession 3. Nouvelle Heloïse
4. Emile 5. Bernardin de Sant-Pierre 6. Paul et Virginie
7. Foscolo 8. Meléndez Valdés 9. Karamzine

بیچاره» بوجود آورد که تصویری زیبا از طبیعت را دربرداشت.

در کشورهای شمال اروپا که دورهٔ کلاسیک را بخود ندیده بودند دورهٔ پیش از رمانتیسم رشد بسیار کرد. در این ممالک نظریات روسو نفوذ عظیمی برجای گذاشته بود.

در دانمارک شاعری بنام ایوالد[1] (۱۷۸۱ - ۱۷۴۳) از افسانه‌های قدیم اسکاندیناوی متأثر شد و تحت تأثیر کلوپستک اثر منظومی بنام «آدم و حوا» نوشت.

در سوئد نیز نهضت پیش از احساس‌گرائی مهم بود و شاعران این مکتب بلمان[2] و اکسنست‌یرنا[3] و توریلد[4] (۱۸۰۸ - ۱۷۵۹) بودند.

توریلد از کلوپستک متأثر بود. او به کلاسیکها حمله کرد و علاوه بر شاعری دست به‌نقد ادبی نیز زد و قواعدی برای شعر و نویسندگی وضع نمود. وی احساس‌گرائی سوئد را بنا گذاشت.

ادبیات پیش از احساس‌گرائی اروپا تحت تأثیر سه منبع قرار داشت:

۱– انگلستان ۲– آلمان ۳– فرانسه.

انگلستان با ترجمه حماسه «اوسیان» بوسیله مک‌فرسن و خلق «بهشت‌گمشده» بوسیلهٔ میلتون تأثیر خود را در دورهٔ پیش از احساس‌گرائی کشورهای دیگر اروپا برجای نهاد.

آلمان نیز از طریق شاعران و نویسندگانی مانند کلوپستک (که خود تحت‌تأثیر میلتون بود) و گوته وشیلر اثر شگرفی در ادبیات کشورهای دیگر اروپا بجا گذاشت.

چنانکه دیدیم عقاید روسو در دانمارک و آثار ادبی اوسیان و مک‌فرسن و روسو در سوئد اثر عمیقی نمود وکسانی مانند ایوالد و بلمان و توریلد در این کشورها ظهور کردند.

ادبیات روسیه نیز در این دوره تحت تأثیر فرانسه بود و دیدیم که کارامزین از پیروان روسو بشمار می‌رفت.

***

دوره پیش از احساس‌گرائی در بسیاری از کشورها متکی بفلسفه احساسی و

1. Ewald 2. Bellman 3. Oxenstjerna 4. Thorild

هیجان‌آمیز روسو بود. بطوریکه می‌دانیم عقاید این نویسندهٔ متفکر در سراسر اروپا نفوذ کرد و نویسندگان بسیاری را تحت تأثیر قرار داد و مکتب پیش از احساس‌گرائی را در سراسر اروپا بوجود آورد.

رشد رمان و فراوانی اشعار چوپانی و کمبود آثار نمایشی از مسائل ادبی این دوره است.

رمان حقیقی که برخی «دن کیشوت» را نخستین آن می‌دانند بعداً در عصر کلاسیک و پیش از کلاسیک بوسیله لوساژ[1] و مادام دولافایت در فرانسه پایه‌گذاری شد ولی در آن دوره غلبه با تراژدی و کمدی بود.

در عصر فلسفی و پیش از احساس‌گرائی رمانهای نسبتاً زیادی نوشته شد. از آن جمله است «پل و ویرژینی» از برناردن دوسن پیر (۱۸۱٤ - ۱۷۳۷) و «امیل» و «هلوئیز جدید» از روسو.

آثار نمایشی در این دوره کم‌وبیش بچشم می‌خورد.

نظریه‌پردازان ادبی این عصر خود شاعران و نویسندگان آن بودند؛ کسانی مانند توریلد (۱۸۰۸ - ۱۷۵۹) در سوئد و روسو در فرانسه. کار اینان انتقاد از اصول کلاسیک و طرفداری از نفوذ افکار ملی و آزادیخواهانه و مناظر طبیعی و احساسات در ادبیات بود.

احساس‌گرائی (رمانتیسم)

احساس‌گرائی از اواخر قرن هجدهم ابتدا در انگلستان پدید آمده بود زیرا دیدیم که ادبیات عصر کلاسیک آن دوره برخلاف کشورهای دیگر نشانی از احساس‌گرائی نیز داشت. ادبیات انگلستان در آن هنگام متأثر از مسیحیت و قصه‌های شمال اروپا و افسانه‌های ملی بود و کسی مانند شکسپیر بسیاری از قواعد کلاسیک را در نمایشنامه‌های خود بهیچ می‌گرفت.

این شیوه از انگلستان به‌آلمان رفت و سپس به کشورهای دیگر اروپا سرایت کرد. در فرانسه شاتوبریان آثار شاعران انگلیسی و مادام‌دوستال شعر شعرای‌آلمانی

1. Lesage

را به‌فرانسه ترجمه کردند و علاوه بر این از سوئی کارهای ریچاردسن و لانک و والتر اسکات[1] و گوته و شیلر آلمانی و «کمدی الهی» دانته و از سوئی دیگر «تورات» و «انجیل» مورد توجه فرانسویان قرار گرفت و احساس‌گرائی خاص فرانسه تحت‌تأثیر این عوامل بوجود آمد و شاعران و نویسندگان بزرگی به‌جهان عرضه کرد یعنی کسانی چون مادام‌دوستال، لامارتین، شاتوبریان، آلفرد دووینیی، الکساندر-دوماپدر، ویکتورهوگو، آلفرددوموسه، ژرژسان، سنت‌بو و غیره.

بنابراین با آنکه احساس‌گرائی انگلیس و آلمان بر احساس‌گرائی فرانسه تقدم زمانی دارد ولی رمانتیسم فرانسه با درخشش و تبلور خاص خود بر سایر مکتبهای احساس‌گرائی اروپا برتری کیفی دارد.

اصول احساس‌گرائی - چون دربارهٔ اصول کلاسی‌سیسم به‌اجمال سخن گفتیم، در اینجا اصول رمانتیسم را ضمن مقایسه با کلاسی‌سیسم مفصل‌تر بررسی می کنیم که ارکان هردو مکتب به‌این وسیله برای خواننده روشن شود:

۱- رمانتیسم برخلاف کلاسی‌سیسم یکدست و هم‌آهنگ نیست بلکه مکتبی است آشفته و لبریز از تضادها؛ زیرا سبک کلاسیک اصول و قواعد معینی داشت که پیروانش دربارهٔ آنها دارای وحدت نظر بودند، ولی احساس‌گرایان دربارهٔ مکتب خود چنین نیستند چه بین آنها اختلاف عقیده اندک نیست.

۲- شاعران و نویسندگان کلاسیک تنها به‌شرح عظمتها و زیبائیها و فضائل و خوبیها می‌پردازند در حالیکه رمانتیکها زیبائی را در کنار زشتی و عظمت را توأم با حقارت و خوشبختی را همراه بدبختی و غم را با شادی نشان می‌دهند. آنان معتقدند هر گوشه‌ای از زندگی چه زیبا و چه زشت، چه خوب و چه بد، چه در گذشته و چه در حال، می‌تواند موضوع ادبیات قرار گیرد.

۳- کلاسیکها عقل آنهم عقل به‌مفهوم ارسطوئی و دکارتی آن را اساس شعر و ادبیات می‌دانند درحالی که احساس‌گرایان بیشتر پای‌بند احساسات و خیال‌پردازیها و هیجانات خود هستند. آنان معتقدند که دل و احساس و عشق بیش از عقل و اندیشه در روح انسان مؤثر است. به‌این سبب باید احساسات و آرزوهای آدمی را تا آنجا که مغایر اخلاق نیست بیان کرد.

1. Walter Scott

دل باید آزاد و بی‌قیدوبند سخن بگوید وفرمان براند. حتی آلفرددو موسه تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید: «باید هذیان گفت»؛ بنابراین احساس‌گرائی زبان دل و احساس است نه زبان عقل و منطق. به‌این سبب تصویری که رمانتیکها از شاعر بدست داده‌اند چنین است:

شاعر کسی است که موهای خود را بدست باد می‌دهد و آنرا هرچه آشفته‌تر می‌سازد؛ شنل سبزی بر دوش می‌افکند و شبهای مهتابی در کنار برجی ویران بادلی شکسته از عشقی ناکام به‌خلوت می‌نشیند و در رؤیاهای خویش غوطه می‌خورد.

باری سخنور رمانتیک تخیل و خیالپردازی و آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و سخن خود را با مبالغه در هم می‌آمیزد؛ بهمین سبب می‌توان احساس‌گرائی را نوعی درون‌بینی مبالغه‌آمیز نامید.

٤ـ کلاسیکها بیشتر هواخواه وضوح و قاطعیتند و احساس‌گرایان طرفدار جلال و عظمت و رنگ و منظره.

٥ـ احساس‌گرایان به‌تنوع امور متضاد در آثار خود معتقدند ولی کلاسیکها به‌یکنواختی ونظم. اینان شعرهائی می‌گویند که از لحاظ آهنگ و مضمون و تصویر به‌نثر نزدیکست.

٦ـ احساس‌گرایان بگفته هوگو هواخواه **آزادی هنر** و **آزادی شخصیت** هنرمند و بدورریختن قواعد و قیودی هستند که برای شاعر و نویسنده دست‌وپاگیر است. بهمین علت آنان بر ضد قواعد ثابت کلاسی‌سیسم اعلان جنگ دادند و آنها را به‌یکسو نهادند و شیوه‌ای نو برای نمایشنامه و رمان و شعر آوردند. آنان می‌گویند اساس هنر، عشق و علاقه و شخصیت آزاد هنرمند است و اگر موهومات و اخلاق و مقررات اجتماعی این آزادی را محدود کند شاعر و نویسنده حق دارد که با آنها به‌مخالفت برخیزد و اخلاق و سنتهای تازه را مطرح سازد.

آنها می‌نویسند قواعد ادبیات نیز نباید عشق‌و علاقه انسان را محدود سازد. احساس‌گرا هواخواه آزادی «من»[1] و شخصیت هنرمند از قیود کلاسیک است. او در عین بشردوستی و دگربینی، نابسامانیها و دردها و رنجها و شادمانیهای خود را باز می‌نماید در حالی که سخن‌آفرین کلاسیک به‌وصف کلیات و انسان کلی دست

1. le Moi(f)

می‌زند یعنی قهرمانان خود را از میان انسانهای کلی و اساطیر کهن انتخاب می‌کند ولی هنرمند رمانتیک خود یا مشابهان خود را قهرمان داستان و نمایشنامه قرار می‌دهد.

۷ـ سخنور احساس‌گرا خود به‌کشورهای دوردست سفر می‌کند تا مرغ اندیشه خواننده را به‌سرزمینهای عجیب پرواز دهد. بهمین سبب بسیاری از هنرمندان این مکتب مانند موسه و دوما و شاتوبریان و لامارتین و نروال به کشورهای دیگر سفر کرده‌اند؛ به‌ممالکی ازقبیل روسیه، اسپانیا، ایتالیا، تاسرزمینهائی رویائی و زیبا و شکوهمند را بیابند و وصف کنند.

شعر سخنور رمانتیک گاهی مربوط به‌اعماق تاریخست یعنی مربوط به‌یونان عصر پریکلس، به‌شهرهای قرون وسطی، به‌دربار هانری سوم، بکلیسای نتردام.

۸ـ افسون کلمات ـ شاعر عهد کلاسیک با شمارهٔ محدودی از کلمات تراشخورده و برگزیده شعر می‌گوید و نمایشنامه می‌نویسد ولی شاعر احساس‌گرا دایرهٔ لغات و واژگان خود را وسیعتر می‌گیرد و بدینوسیله زبان غنی‌تری دارد و کلمات راکه آن زمان برده‌ای بیش نبودند آزاد می‌کند و به‌آن مقام فرمانروائی می‌دهد. هوگو در این باره می‌گوید «کلمه سخن است و سخن خداست».

شعر بنظر کلاسیکها هنر بنظم کشیدن کلمات است در حالی که بنظر احساس‌گرایان بسیاری از نظم‌ها شعر نیستند و چه بسا از آثار منثور که شعر نابند و نویسندگانشان را باید شاعر نامید. بهمین دلیل اینان شعرهائی سرودند که بنثر نزدیکترست. آنها بیشتر بر جنبهٔ زیبائی معنوی شعر تکیه دارند تا بر زیبائی صوری آن.

۹ـ طبیعت غم‌آلود ـ هم کلاسیکها به‌طبیعت دلبستگی داشتند و هم رمانتیکها. اما هرکدام طبیعت را با دیدی خاص خود می‌نگریستند. کلاسیکها طبیعت را نیز مانند زیبائی و عقل و الفاظ شعر بشکلی محدود می‌دیدند و آنرا بصورتی دلخواه و کاملتر از آنچه هست تجسم می‌کردند. ولی رمانتیکها آنرا بنحوی دست نخورده و بدوی و وحشی توصیف می‌نمودند و گاهی تصویری غم‌آلود به‌آن می‌دادند بطوری که بر طبیعت مورد نظر رمانتیکها سایه‌ای از غم نشسته بود. برگهای زرد پائیزی را بیش از درختان سرسبز بهار و غروب اندوهگین و عبوس

را بیش از بامداد خندان و سرزنده و سایهٔ تاریکی را بیش از روشنائی دوست داشتند.

البته طبیعت همیشه در آثار احساس‌گرایان غم‌آلود نبود بخصوص در آثار شاعران انگلیسی.

۱۰ــ بیماری قرن[1] و یاس و سرگشتگی ـ غم یکی از خمیرمایه‌های ادبیات پیش از رمانتیسم و رمانتیسم بود زیرا اندوه و حسرت خود یکی از احساسات عمیق و اصیل انسانیست و احساس‌گرائی نیز دیدیم که بر احساس تکیه دارد نه بر عقل.

غم احساس‌گرایان پس از خاموشی‌های هراس‌انگیز انقلاب کبیر و تشکیل امپراطوری خودکامهٔ ناپلئون رنگی دیگر بخود گرفت و غلظت یافت و جای خود را به‌یأس و سرگشتگی داد و سخنور احساس‌گرا را بیشتر بسوی‌درونگرائی و عوالم رویائی و سرزمینهای خیالی سوق داد و جامعه فرانسوی به‌دردی دچار شد که آنرا بیماری‌قرن نامیدند و این نومیدیها و رنجها و درونجوئیها در آثار رمانتیک منعکس می‌شود.

۱۱ــ علاقه به‌مسیحیت.: احساس‌گرایان برخلاف فلاسفه قرن هجدهم به دین روی آوردند و مسیحیت را بعنوان شاعرانه‌ترین ادیان مورد توجه قرار دادند. شاتوبریان کتاب «جلال مسیحیت»[2] خود را براین اساس نوشت. او به‌کلیسای گوتیک نه بعنوان مرکز راهنمائی انسانها عشق می‌ورزید بلکه آن را به‌آن سبب که بهترین شاهکار معماری هیجان‌انگیز است دوست داشت و تحت‌تأثیر همین مسیحیت پر شکوه و جلال و جمال بود که شعر و ادب رمانتیک برخلاف آثار کلاسیک جنبهٔ درونی بخود گرفت.

گرایش به‌مسیحیت و عالم درون، شاعر و نویسنده احساس‌گرا را به‌عالم کشف و شهود و عرفان و جنون و اسرار و اندوه و شناخت ناشناخته‌ها سوق می‌دهد.

* * *

توجه به‌تخیل و احساس و مبالغات شاعرانه و درون‌بینی، ادبیات رمانتیک را شبیه اشعار شاعران عاشق‌پیشه و دلسوختهٔ ما می‌کند و بهمین سبب است که

1. Mal de siècle 2. Génie du Christianisme

شعرها و رمانهای این مکتب در بین ایرانیان هواخواه بسیار یافته است و در ردیف نخستین آثار ادبی غربئی قرار گرفته است که بفارسی ترجمه شده‌اند. ترجمهٔ آثار متعددی از الکساندردوما، ویکتورهوگو، لامارتین، شاتوبریان وآلفرددوموسه بفارسی خود گواه این مدعاست.

احساس‌گرائی اجتماعی- بعضی از سخنوران احساس‌گرا از این مکتب کناره‌گیری کردند و برخی دیگر از رمانتیسم شورانگیز روی گرداندند و بنوعی دیگر از احساس‌گرائی روی آوردند که آن را احساس‌گرائی اجتماعی می‌نامیدند. هدف اینان تغییر نظام اجتماعی فرانسه بعد از امپراطوری بود. تفاوت این گروه با احساس‌گرایان نخستین این بود که اینان علاوه بر احساسات فردی به‌منافع جمع نیز توجه داشتند.

این گروه از لحاظ فلسفی و اجتماعی یا سوسیالیست یا متمایل به‌آن بودند و اعتقاد داشتند که اغتشاشات و بیعدالتیهای اجتماعی ناشی از تمرکز ثروتست در دست اقلیتی ناچیز.

این شعبه از احساس‌گرائی حد وسطی بود بین احساس‌گرائی و واقع‌گرائی.

رئالیسم (واقع‌گرائی)

با پیدا شدن بالزاک و استاندال و رمانها و نوشته‌های آنان و با قیام نویسندگان دیگر بر ضد احساس‌گرائی این مکتب منقرض‌شد و به‌جای آن واقع‌گرائی استقرار یافت و با ظهور کسانی مانند فلوبر، دیکنز، تولستوی، داستایوسکی، چخوف این جریان مهمترین جریان ادبی قرن نوزدهم‌گردید.

در واقع رمانتیسم (احساس‌گرائی) حد واسطی بود بین کلاسی‌سیسم و رئالیسم (واقع‌گرائی) و احساس‌گرائی با بهم زدن اساس کلاسی‌سیسم راه را برای پدید آمدن واقع‌گرائی بازکرد و احساس‌گرایان اجتماعی و واقع‌گرایان با کنار- نهادن برخی از اصول افراطی رمانتیسم، رئالیسم را مستقر کردند. رمانتیکها و رئالیستها در پرهیز از دنیای مجرد و ساختگی کلاسیکها و توجه به‌دنیای واقعی‌تر با هم وجه اشتراک داشتند ولی علاقه احساس‌گرایان به‌خیالپردازی، احساسات، طبیعت وحشی، غم، درونجویی، فردگرائی و مسیحیت و نوعی عرفان مانع واقع‌گرائی

کامل آنان می‌شد و واقع‌گرایان با کنارنهادن این امور نوع جدیدی از ادبیات بوجود آوردند که قانون اساسی آن عبارت بود از:

۱ــ توصیف واقعیت جامعه اطراف خود با تمام زشتیها و زیبائیهای آن و انتخاب شخصیتها و قهرمانان داستان از میان جامعه معاصر، نه از بین یونانیان و رومیان و مردم قرون وسطی که کلاسیکها و احساس‌گرایان به‌آن می‌پرداختند.

سخنور واقع‌گرا خود را تاریخ‌نویس می‌داند منتها تاریخ‌نویس عادات و اخلاق جامعه.

۲ــ مخالفت با شعر- پایه‌گذاران واقع‌گرائی در فرانسه سخنوران بزرگی نبودند ولی نظریاتی را رواج دادند که موجب شکست رمانتیسم و پیروزی رئالیسم گردید. اینان عبارت بودند از شانفلوری[1] و مورژه[2] و دورانتی[3] که اولی واضع اصطلاح رئالیسم به‌معنی مکتب ادبی واقع‌گرائی بود. اینان به‌شاعران و نویسندگان رمانتیک می‌تاختند و شعر را سخت مورد حمله قرار می‌دادند. آنها می‌گفتند «شاعران پست‌ترین دلقکهای جهانند». و دورانتی به طنز «طرحی قانونی» نوشت و در آن گفت «هرکس شعر بگوید محکوم به‌اعدام است». به‌این سبب در مکتب واقع‌گرائی شاعر بزرگی بوجود نیامد بلکه سرآمدان این نوع از ادبیات بزرگترین رمان‌نویسهای عالم بودند که جهشی عظیم در این کار بوجود آوردند و ابتکارات مهمی در این رشته از خود نشان دادند که تاکنون هم اساس رمان‌نویسی جهانست. برخی از آنان بنوشتن نمایشنامه نیز دست زدند.

۳ــ توجه به عینیت - احساس‌گرایان به‌ذهنیت ادبیات توجه داشتند ولی واقع‌گرایان به‌عینیت آن.

واقع‌گرائی درکشورهای مختلف - رئالیسم در فرانسه و روسیه اوج گرفت و در این دو سرزمین چندین نویسنده بزرگ بوجودآورد. در انگلستان نیز چارلزدیکنس (۱۸۷۰ - ۱۸۱۲) واقع‌گرائی توأم با طنز را رونق بخشید. رئالیسم در روسیه رشد بسیار کرد و پایهٔ ادبیات آن کشور گردید. در واقع‌گرائی این مملکت سه‌مرحله دیده می‌شود:

الف‌ــ واقع‌گرائی نخستین که درخشانترین ادوار ادبی روسیه را بوجود آورد

1. Champfleury 2. Murger 3. Duranty

و بزرگانی در این رشته پا به‌منصه ظهور گذاشتند مانند گوگول[۱] (۱۸۰۹-۱۸۵۲) و گونچارف[۲] (۱۸۹۰ - ۱۸۲۳) و تورگنیف[۳] (۱۸۱۸ - ۱۸۸۳) و لئون‌تولستوی[۴] (۱۹۱۰ - ۱۸۲۸) و داستایفسکی[۵] (۱۸۸۱ - ۱۸۲۱) که هر یک از آنها ستاره‌ای درخشان در عالم ادب بودند.

ب- واقع‌گرائی انتقادی که بوسیلهٔ ماکسیم‌گورکی (۱۹۳۶ - ۱۸۶۸) پایه‌گذاری شد و اساس آن بر انتقاد از وضع اجتماع قبل از انقلاب روسیه و شرح رنجها و محنتهای طبقات محروم آن سرزمین بود.

ج- واقع‌گرائی اجتماعی که پایه ادبیات روسیه بعد از انقلاب است و کسانی مانند گلادکوف[۶] (متولد ۱۸۸۳) و شولوخف و ایلیاارنبورگ آن را سروسامان دادند. در آثار اینان ستایش از کار، همه جا بچشم می‌خورد.

واقع‌گرائی در ایتالیا و اسپانیا و پرتقال و یوگسلاوی و لهستان و رومانی و ممالک اسکاندیناوی نیز بوجود آمد اما به‌اهمیت واقع‌گرائی در سه کشور یاد شده (فرانسه و روسیه و انگلیس) نبود و واقع‌گرایان آن ممالک نیز غالباً تحت‌تأثیر واقع‌گرایان همان سه مملکت قرار داشتند.

چنانکه دیدیم واقع‌گرایان بخصوص در فرانسه به‌شعر توجه نداشتند بلکه تکیه آنان بیشتر بر رمان و نمایشنامه و داستانک (داستان کوتاه) بود، بویژه رمان در این مکتب نقش عمده‌ای داشت. نویسندگان این گروه رمان‌نویسی را رونق بخشیدند و داستانک (داستان کوتاه) را وارد ادبیات جهان کردند به‌این معنی که گوگول که به‌این مکتب تعلق داشت داستانک نوشت و کسانی مانند ادگارآلن‌پو و موپاسان و چخوف این کار را تکمیل کردند.

نظریه‌پردازان این مکتب بیشتر خود نویسندگان آن بودند یعنی کسانی مانند شانفلوری و دورانتی و بالزاک و فلوبر. معهذا کسانی مانند سنت‌بو و هیپولیت‌تن و بلینسکی و چرنیشفسکی در تکوین و تنظیم قواعد این مکتب و جلوه‌های مختلف آن سهم بسزائی داشتند.

فلسفهٔ تکیه‌گاه این مکتب سوسیالیسم فرانسوی و انگلیسی بود یعنی کسانی مانند سن‌سیمون و فوریه و آدام‌اسمیت الهام‌بخش این مکتب بودند.

1. Gogol 2. Gontcharov 3. Tourguéniev
4. Léon-Tolstoï 5. Dastoïevski 6. Gladkov

توصیف‌گرائی (ناتورالیسم)

ناتورالیسم از نظر ادبی به‌دو معنی آمده است یکی بمعنی تقلید دقیق و توصیف سوبموی طبیعت در ادبیات، مانند آنچه در کارگوستاو فلوبر دیده می‌شود. دیگر به‌معنی مکتب ادبی مشهوری که مورد بحث ماست. در این صورت ناتورالیسم عبارتست از بکاربستن روش تجربی و علمی در ادبیات مانند کاری که امیل زولا (۱۹۲۰ - ۱۸٤۰) و پیروانش می کردند.

این مکتب مدت ده سال (۱۸۹۰ - ۱۸۸۰) در اروپا رایج بود. هواخواهانش پیرو فلسفه تحققی (ثبوتی)[1] اگوست کنت[2] بودند و نظریه‌پرداز ادبی آن هیپولیت‌تن[3] است. اینان برآن بودند که‌نویسنده در کارخود باید مانند عالم علوم تجربی به‌تجربه و مشاهده دقیق دست بزند. به‌این سبب امیل زولا به‌تقلید از «مقدمه طب تجربی کلود برنارد» در ۱۸۸۰ کتابی نوشت به‌نام «رمان تجربی»[4] که در آن نظریات ادبی خود را شرح داد.

اصول عقاید توصیف‌گرایان عبارتست از:

۱ـ نویسنده گزارشگر تجارب و آزمایشهای خویش است و باید از خیالپردازی و دخالت دادن هیجانات و تخیل خود در نوشته بپرهیزد. زولا می‌گفت نویسنده به‌جای آنکه صاحب تخیل قوی باشد باید دارای حس واقع‌بینی و توصیف‌گری نیرومند باشد.

۲ـ روحیات و نفسانیات افراد تابع بدنیات آنهاست نه پیرو وضع اجتماعیشان؛ پس نویسنده باید وضع مزاجی و ارثی شخصیتهای داستان خود را بدقت بنویسد. در مسأله وراثت زولا تحت‌تأثیر رسالهٔ وراثت لوکا[5] بود و رمانی بیست جلدی بر این اساس نوشت.

۳ـ چون فرد و جامعه بشری تابع قوانین جبر علمی[6] هستند و از خود هیچ اختیاری ندارند، بدبختی و خوشبختی و مزایا و فساد و صلاح اخلاقی افراد نیز به‌ارادهٔ خود آنها نیست. به‌این سبب در آثار این گروه همه جا سخن از زشتی و تباهی و ریا و خیانت و سیه‌روزی و بی‌ارادگی مردمست و در نوشتهٔ اینان از دین و

1. Positivisme 2. Auguste Conte 3. Hippolyte Taine
4. Le Roman Expérimental 5. Lucat 6. Déterminisme

مسلک و اخلاق سخنی بمیان نمی‌آید.

٤ــ نویسنده باید تمام جزئیات حوادث داستان را توصیف کند، همانطور که یک پزشک ورقهٔ مشاهده خود را دربارهٔ بیمار می‌نویسد.

٥ــ نویسنده باید زبان محاوره را بکاربرد یعنی همان زبانی که اشخاص داستان دارند، در اثرخود بیاورد. زیرا معتقدند نویسنده باید هرچه بیشتر به‌حقایق و واقعیات وفادار بماند و شاید بتوان گفت که توصیف‌گرایان نخستین کسانی بودند که زبان عامیانه را درآثار ادبی رسمی رواج دادند.

توصیف‌گرایان هم مانند واقع‌گرایان به‌شعر توجه نداشتند و هنر آنان بیشتر در عالم رمان و داستان کوتاه بود و همینها بودند که داستانک را تکمیل کردند و آن را توسعه دادند. فی‌المثل برخی از سخن‌سنجان گی‌دوموپاسان را بزرگترین نویسندهٔ داستان کوتاه در جهان دانسته‌اند. در رمان‌نویسی نیز توجه فراوان به کشف رابطه علت‌ومعلولی سیرحوادث و تحلیل جسمی‌و وراثتی‌افراد داستان مبذول داشتند.

با آنکه نویسندگان توصیف‌گرا(گنکور، زولا، دوده، موپاسان و ژول‌رنار) نمایشنامه‌هائی نوشتند ولی توفیق چندانی در این راه بدست نیاوردند. مهمترین نمایشنامه توصیف‌گرا، نمایش «کلاغان»[1] است از هانری‌بک[2] که بیشتر رنگ واقع‌گرائی داشت.

باری کوششهای اینان دربارهٔ تکوین یک تئاتر ناتورالیستی با موفقیت توأم نبود ولی راه تازه‌ای بروی نمایشنامه‌نویسان بعدی بازکرد وکسانی مانند ژان‌آنوی[3] و مارسل امه[4] و ژان‌پل‌سارتر[5] و آلبرکامو[6] در دورهٔ بعد در عالم تئاتر به کامیابیهای بزرگی نائل آمدند.

توصیف‌گرایان در فرانسه عبارت بودند از امیل‌زولا، پل‌الکسی[7] (۱۸٤۷-۱۹۰۱)، گی‌دوموپاسان[8] (۱۸۵۰-۱۸۹۳)، هانری‌سئار[9] (۱۸۵۱-۱۹۲٤) هویسمان[10] (۱۸٤۸-۱۹۰۷) ولئون‌هنیک[11] (۱۸۵۱-۱۹۳۵)، آلفونس دوده، برادران گنکور، ژول‌رنار.

1. Les Corbeaux 2. H.Becque 3. J.Anouilh 4. M.Aymé
5. J.P.Sartre 6. A.Camus 7. P.Alexi 8. Guy de Maupassant
9. Hanry Cèard 10. Huysmans 11. Léon Hennique

توصیف‌گرائی زاده فرانسه است اما درانگلستان و هلند و آلمان و ایتالیا هم کم‌وبیش نفوذی داشت ولی هیچگاه در آن کشورها نویسندگان درجه اولی بوجود نیاورد.

از نویسندگان ایران صادق هدایت نیز گاهی تحت‌تأثیر این مکتب بوده است. زیرا او هم مانند توصیف‌گرایان اروپا به‌شرح سیاهیهای زندگی می‌پردازد و گاهی هم به‌مسأله وراثت در آثار خود تکیه می‌کند. البته بوف کور او دارای جنبهٔ فراواقع‌گرائی (سوررئالیسم) نیز هست.

مکتب پارناس[1]

پارناس[1] مکتبی است که تئوفیل‌گوتیه[2] (۱۸۷۲ - ۱۸۱۱) پایه‌های آن را ریخت (وی ابتدا شاعری احساس‌گرا بود) و لوکنت دولیل[3] آن را به‌اوج کمال رسانید و ژوزه ماریادو هردیا نیز از پیروان آن بود.

این مکتب بر پایه نظریه «**هنر برای هنر**»[4] قرار دارد. این نظریه ابتدا بوسیلهٔ ویکتورهوگو بیان شد و تئوفیل‌گوتیه و شاعران پارناسی آن را گسترش دادند. گوتیه در این باره می‌گوید:

«فایده هنر تنها زیبا بودنست و بس، آیا همین کافی نیست مثل گلها، مثل عطرها، مثل پرندگان. هر چیزی که مفید باشد دیگر زیبا نیست زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود و شعر به‌نثر بدل می‌گردد»[5]. او می‌نویسد: «ما مدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست بلکه هدف است. هرهنرمندی که به‌فکر چیزی جز زیبائی باشد به‌نظر ما هنرمند نیست»[6].

اصول مکتب پارناسی عبارتست از:

۱— هنر برای هنر.

۲— بی‌توجهی شاعر به‌احساس خود و تنها توجه به‌زیبائی و صورت شعر.

1. Parnasse 2. Theophile Gautier 3. Leconte de Lisle
4. Art for art's sake (e)

۵. از مکتبهای ادبی، ص ۱۹۹.
۶. از همان کتاب.

۳ــ کمال و زیبائی شکل و قالب و الفاظ شعر و قافیه.
۴ــ بازگشت به‌دورهٔ کلاسیک و یونان قدیم.
۵ــ ضدیت با مسیحیت.
۶ــ یأس و نومیدی در بعضی از اشعار آنها.

پارناسیان[1] اکثر شاعر بودند و این مکتب اختصاص به‌شعر دارد نه به رمان و نمایشنامه.

نظریه‌پردازان این مکتب خود شاعران آن بودند و سخن‌سنج حرفه‌ای نامداری که مدافع آن باشد وجود نداشت.

«فلسفه» خاصی نیز تکیه‌گاه فکری این مکتب نیست بجز توجه به‌زیبائی و یأس و سرگشتگی بشر.

چون شاعران این مکتب فقط به استحکام و زیبائی کلام معتقد بودند جز مقدار اندکی شعر نسرودند ولی آنچه از آنها بر جای مانده است جزء شاهکارهای ادبیات فرانسه است.

این سبک اختصاص به‌فرانسه دارد و به‌کشورهای دیگر سرایت نکرده است.

رمزگرائی (سمبولیسم)[2]

تعریف و توصیف رمزگرائی آسان نیست زیرا دربارهٔ این مکتب هر کس بقدر فهمش مدعی را دریافته است، تنها راه پی‌بردن به‌رموز این سبک «اسرارآمیز» بیان جزئیات عقاید پیروان آن و شرح علت ایجاد آنست.

رمزگرائی عصیانیست بر ضد مکتبهای واقع‌گرائی و توصیف‌گرائی و فلسفه تحققی. زیرا مکاتب یادشده برای شعر و شاعری و دنیای درون اهمیتی قائل نبودند و از جهان بیکران تنها به‌ظواهر مادی آن اکتفا می‌کردند و فلسفه‌تحققی و علمی را برای تبیین آن کافی می‌دانستند به‌این‌سبب رمزگرایان به‌جای فلسفه

۱. پارناسیان جمع فارسی «پارناسی» است (مانند ایرانیان) و هیچ ارتباطی با «پارناسین» فرانسوی ندارد.
2. Symbolisme(f)

تحققی اگوست کنت، حکمت بدبینانه شوپنهاور و فلاسفه ایده‌آلیست معنی‌گرا را تکیه‌گاه خود قرار دادند و شعر را که تحت تأثیر نوشته‌های واقع‌گرایان و توصیف‌گرایان بنفع رمان و داستان کوتاه عقب‌نشینی کرده بود دوباره بر کرسی کبریائی نشاندند. بواسطه مشابهت این مکتب با مکتبهای شاعرانه فارسی و بر اثر تأثیر این نوع شعر بر شعر ایران و بواسطه اینکه این مکتب آغازگر هنر و ادبیات نو اروپاست در این باره توضیح بیشتری می‌دهیم.

تکوین رمزگرائی - در سال ۱۸۸۰ برخی از هواخواهان مکتب پارناس از اشعار بیروح آن روی‌گردان شدند و از طرفی بر ضد فلسفه تحققی اگوست کنت و ادبیات واقع‌گرائی و توصیف‌گرائی طغیان کردند. اینان از هیجان‌گرائی مکتب رمانتیسم نیز بیزار بودند. آنها می‌گفتند فلسفه تحققی با اصول ساده‌اندیشانه خود نمی‌تواند این جهان پر رمز و راز را تبیین و توجیه کند. فلسفهٔ تحققی و مکتب ادبی دنباله‌رو آن متکی به‌واقعیت بود اما شاعران و متفکران رمزگرا از واقعیت روی‌گردان بودند. اینان به‌فلسفه‌های بدبینانه و عصیان‌آمیز دل بستند و در نتیجه با همه روشهای اخلاقی و سیاسی و اجتماعی و فکری و هنری گذشته به‌مخالفت برخاستند.

رمزگرایان دوباره فکر «هنر برای هنر» را که ویکتورهوگو و پارناسیان هواخواه آن بودند زنده کردند و به‌افکار بودلر[1] که در واقع بنیان‌گذار مکتب رمزگرائیست تکیه نمودند. بودلر می‌گفت دنیا جنگلی است پر از علائم و اشارات؛ حقیقت از چشم مردم عادی پنهانست و فقط شاعر با ادراک عمیقی که دارد می‌تواند به‌راز این علائم و نشانه‌ها پی ببرد و آن را حس کند و برای مردم تفسیر و تعبیر نماید. بودلر با این عقاید خود از لحاظی به‌عرفان نزدیک می‌شود منتها خود او این زبان رمزی را صددرصد بکار نمی‌برد اما با سرودن چند شعر رمزی راه‌کار را بدیگران نشان داده است و جاده را برای رمزگرائی واقعی هموار کرده است. پس از وی پل‌ورلن[2] و آرتور رمبو[3] و استفان‌مالارمه[4] این‌سبک راشکل بخشیده‌اند. این شاعران در عین داشتن وجه اشتراک با هم هر یک دارای ویژگی سبکی خاصی نیز بوده‌اند.

ورلن که ولگردی شهوت‌پرست و الکلی بود در عین حال با سرودن اشعار

1. Baudelaire 2. P.Verlaine 3. A.Rimbaud 4. S.Mallarmé

ظریف و هنرمندانه و دردناک سیر بسوی خدا را نیز آرزو می کرد و رمزگرائی او رنگی از احساس‌گرائی نیز داشت.

«رمبو که از هفده‌سالگی تا نوزده‌سالگی شعر گفت از اعجوبه‌های جهان ادب بود.

او شاعر سرزمینهای دوردست و انسانهای غریب وعطرهای شگفت‌انگیز و گلهای دلفریب بود. بگفته کلبرهدان فرانسوی در اشعارش کلمات به‌صورتهای تازه‌ای با هم ترکیب می‌شوند و در میان نوری فسفری غوطه می‌خورند.»[1] بنظر او «حروف الفبا هر یک رنگی دارند: a سیاه، e سفید، i قرمز، u سبز و o آبیست»[2].

رمبو با سرودن این نوع اشعار راهگشای فراواقع‌گرائی نیز بود.

مالارمه به‌نیروی جادوئی کلمات معتقد بود و می‌گفت هنر شاعر اینست که با ترکیب این واژه‌های سحرآمیز شعری درخشان بسازد. دراشعار وی نه شادی وجود داشت و نه غم، نه عشق دیده می‌شد نه کین، و نه هیچ حس بشری‌دیگری. او شعر را از زندگی و دسترس مردم دور می کرد و به‌صورتی درمی‌آورد که فقط عدهٔ انگشت‌شماری از خواص بتوانند آن را بفهمند.

پس از نشر کتاب «شاعران نفرین شده»[3] اثر ورلن گروهی پیدا شدند که از نوعی رمزگرائی خاص پیروی کردند و اینان خود را شاعران منحط[4] نامیدند. گابریل‌-ویکر این شاعران را چنین توصیف کرده‌است: «کسانی که در خیالبافیهای خود غرق شده و از واقعیات زندگی بدور افتاده بودند».

عرفانی رقیق و احساساتی را با عیش‌ونوش و هرزگی محض در هم آمیخته بودند؛ کسانی که اشعارشان قابل فهم نیست و زائیدهٔ تصادف و انحرافست، شاعرانی که دارای اندیشه‌ای مبهم و روحی انزواطلب و بی‌علاقه به‌اخلاقند و واضح نبودن موضوع و بهم‌زدن قالبهای شعر از ویژگیهای آنان بود.

موضوع اشعارشان عبارت بود از: بدبینی استهزاءآمیز، اضطرابی بیمارگونه و ماتم‌آلود، مناظر غم‌انگیز پائیز و موجوداتی اسرارآمیز.

اینان می‌پنداشتند «در قرنی زندگی می کنند که خون و حیات خود را از

۱. ازمکتبهای ادبی، ص ۲۱۵.
۲. از همان‌کتاب، ص ۲۱۵ و ۲۱۶.

3. Les Poètes Maudits 4. Les Poètes Décadent

دست داده و شاهد آخرین جهشهای تمدن است»[1]. ورلن این اندیشه راچنین بیان کرده است:

«من امپراطور پایان انحطاطم.»[2]

بلندآوازه‌ترین شاعر دورهٔ انحطاط ژول‌لافورگ[3] (۱۸۸۸-۱۸۶۰) بود که زبانی آشفته و درهم داشت و وزن و قالبهای شعری‌رایج‌را بهم زد و توصیف‌گر درد و پوچی زندگی بود. او کلمات فلسفی را با تعبیرات صنعتی والفاظ محاوره‌ای و کودکانه درهم‌می‌آمیخت؛گاهی اوزان نادرست و تصنیفهای عامیانه‌و شعرهای عزاداری یا عروسی را تقلید می کرد.

پس از مرگ ژول‌لافورگ در سال ۱۸۸۸ دیگر کلمه انحطاط برای نامیدن مکتب او بکار نرفت بلکه اصطلاح رمزگرائی استعمال شد. رمزگرایان از انحطاطیان قواعد محکمتری برای کار خود وضع کردند و سرانجام در بیانیه‌ای برای نخستین بار لفظ سمبولیسم را درمورد این مکتب بکار بردند.

منابع مکتب رمزگرائی بعضی از اشعار آلفرد دو وینیی و شکسپیر و بودلر و مالارمه و تئودور دوبانویل و پل‌ورلن و افکار عرفا بود.

رمزگرائی دشمن فصاحت و اغراق و حساسیت ساختگی و تصویرهای محسوس و مخالف جنبه‌های تعلیمی ادبیات است. بنابراین اصول این مکتب عبارتست از:

۱ــ ابهام‌گرائی و مخالفت با وضوح و صراحت در شعر و اعتقاد به‌اینکه شعر هم مانند موسیقی باید مبهم باشد. باید آثاری بوجود آید که هرکس آن را مطابق فهم و احساس‌خویش درک کند. شعر را نباید همه بفهمند بلکه باید آن را برای اهل رازسرود.

۲ــ تکیه بر اصل هنر برای هنر و مخالفت با شعر تعلیمی و هنر برای اجتماع.

۳ــ دلبستگی به‌عرفان و اعتقاد به‌جهان پر از رمز و راز و تشریح و تصویر اشیاء و حوادث بوسیلهٔ علائم و نشانه‌ها از راه کشف و شهود نه بوسیله عقل و

۱ و ۲. از مکتبهای ادبی، ص ۲۱۷ و ۲۱۸.

3. J.Laforgue

منطق.

۴ــ بهم زدن قواعد دستور زبان و انتخاب زبانی درهم ریخته برای شعر.

۵ــ درهم‌ریختن وزن و قالبهای شعری و پدید آوردن «شعر آزاد». آنان می‌گفتند وزنهای شعر، مخیله را از حرکت بازمی‌دارد و بالهای خیال را می‌بندد.

۶ــ گریز از واقعیت عینی و غرق شدن در رؤیا و اموری ذهنی.

۷ــ مخالفت با واقع‌گرائی و توصیف‌گرائی و بازگشت به‌بعضی از اصول احساس‌گرائی.

۸ــ تصویر حالات و مناظر اندوهبار و یأس‌آلود و دلهره‌انگیز انسان و طبیعت و دلبستگی به هیجان و اضطراب و حساسیت مرضی.

۹ــ باید به‌یاری احساس و تخیل حالات روحی را با آزادی کامل و همراه با موسیقی کلمات و توأم با آهنگ و هیجان توصیف کرد.

۱۰ــ عصیان در مقابل نظم موجود و قوانین اخلاقی و اجتماعی و گرایش به‌عیش و هرزگی و نوعی هرج‌ومرج‌طلبی.

۱۱ــ اعتقاد به‌نوعی شک. زیرا بعقیده شاعررمزگرا حقایق برما چنانکه باید و شاید معلوم نیست.

اینک توضیح بیشتری دربارهٔ مطالب فوق:

رمزگرائی دارای چند ویژگی مهم است که باید به‌آن توجه کرد:

الف‌ــ آغازیست بر ادبیات نو، به‌این معنی که قبل از این مکتب ادبیات اروپا را می‌توان **ادبیات کلاسیک** (به‌معنی عام آن) نامید اما از این به‌بعد باید ادب و شعر غرب را ادبیات و شعر نو خواند یعنی ادبیات مغرب زمین را می‌توان به‌دو نوع تقسیم کرد یکی ادبیات کلاسیک (نه مکتب کلاسیک) شامل تمام دوره‌های قبل از رمزگرائی، و دیگر ادبیات نو شامل ادب بعداز رمزگرائی که در-برگیرندهٔ مکتبهای قرن بیستم می‌شود. یعنی مکتبهائی مانند آینده‌گرائی، دادائیسم، فراواقع‌گرائی (سوررئالیسم) و دورهٔ بعد از فراواقع‌گرائی (بعد ازسوررئالیسم).

تفاوت عمدهٔ بین این دو نوع ادب یکی در وضوح و روشنی و زیبائی و وحدت مضمونست که در ادب کلاسیک بچشم می‌خورد و این خصوصیت در تمام سبکهای قبل از رمزگرائی اعم از کلاسی‌سیسم و عصر فلسفی و احساس‌گرائی و واقع‌گرائی و توصیف‌گرائی کم‌وبیش دیده می‌شود در حالی‌که این ویژگی یعنی

زیبائی و روشنی و وحدت در ادبیات نو جای خود را به‌ابهام و گسستگی و درهم‌ریختگی زبان و قالب داده است.

باری رمزگرایان ابهام را بجائی رساندند که حتی خودشان هم از تفسیر و تبیین و درک معنی اثرشان عاجز شدند.

ب— بوجود آمدن شعر آزاد - دیدیم که در رمزگرائی چند تغییر در شکل و بیان شعر بوجود آمد:

۱— درهم‌ریختن زبان و قالب شعر.

۲— بهم خوردن قواعد دستوری آن.

۳— منسوخ شدن اوزان قدیم.

٤— ابهام‌گرائی.

٥— بوجود آمدن شعر آزاد در نتیجه این تغییرات و تحولات.

چون شعر آزاد و مسائل مربوط به‌آن در شعر معاصر ایران تأثیر بسیار کرده است مختصر توضیحی در این باره می‌دهیم:

۱— درباره ابهام و بهم‌ریختن قواعد زبان - پیش از رمزگرائی، شعرسازی از قواعد سخت و فسیل‌شده‌ای پیروی می‌کرد ولی تئودوربانویل در این دیوار شکافی سخت وارد ساخت و پل‌ورلن این مقررات را بکلی بهم زد و با فصاحت و وضوح بمخالفت برخاست. سرانجام رمزگرایان معتقد شدند که باید زبان شعر را درهم‌ریخت و این کار اگر سبب نامفهومی شعر برای مردم عادی شود، باکی نیست، چه یکی از ویژگیهای رمزگرائی همین ابهام و نامفهومیست.

مالارمه در رأس این جریان قرار گرفت. او و پیروانش هواخواه زبانی خاص بودند و تعبیراتی را بکار می‌بردند که فقط خودشان آن را می‌فهمیدند. ژید در این‌باره می‌نویسد: «پیش از اینکه معنی اثرم را برای دیگران بیان کنم دوست دارم که دیگران معنی اثرم را برای من بگویند». اینان معتقد بودند عبارات صریح و قاطع مغایر اصول رمزگرائیست زیرا عظمت‌احساس و تخیل با جمله‌ها و کلمات واضح از بین می‌رود. بنابراین باید بجای خطوط و عبارات روشن،آثاری سایه‌روشن بوجود آورد و این امر با بیکسو نهادن و بدور افکندن قواعد رایج زبان حاصل می‌شود.

برخی از رمزگرایان مانند مالارمه و رنه‌گیل[1] معتقد بودند که زبان هنری باید از زبان عوام جدا باشد و برای نشان‌دادن احساسات و هیجانات بدیع باید زبانی غیر از زبان مردم بوجود آورد. ورلن و ژول‌لافورگ به‌وسواس پارناسیان در رعایت قواعد زبان می‌تاختند و به‌جای پیروی از زبان رسمی و ادبی زبان عادی و عامیانه را بشکلی هنرمندانه تقلید می‌کردند.

۲ــ دربارهٔ بهم‌زدن وزن- رمزگرایان وزن الکساندرن (دوازده هجایی) را که قالب اصلی شعر فرانسه بود برهم زدند و به‌جای آن قالبهای گوناگون و متنوع دیگری بوجود آوردند.

۳ــ دربارهٔ مصراعهای شعر- رمزگرایان مصراعهای کوتاه و بلند و نامتساوی را رایج کردند و بر تعداد هجاها بوضع بیسابقه‌ای افزودند. زیرا تساوی مصراعها را برای شعر لازم نمی‌شمردند. معتقد بودند کوتاهی و بلندی ابیات باید تابع مضمون و معنی آنها باشد و از این‌رو بکار بردن کلمات زائد برای پر کردن وزن و قالب را منع کردند.

٤ــ درباره قافیه- اینان در کاربرد قافیه نیز تجددهائی روا داشتند. به این معنی که آن را ساده کردند و چند قافیه ناقص را بجای یک قافیه کامل استعمال کردند.

٥ــ گسستگی شعر- با بهم‌خوردن مصراعهای مساوی و موزون و قوافی منظم همبستگی و وحدت خاصی که قبلاً در شعر وجود داشت بهم خورد و آنان بجای وحدت صورت، وحدت اندیشه و تصویرسازی را در شعر مطرح کردند.

٦ــ در شعر آزاد کلمات ارزش خود را برحسب موسیقئی که در سخن ایجاد می‌کنند بدست می‌آورند، بنابراین آهنگ و صدای کلمات جای خاصی در شعر آزاد رمزی دارد، به‌این معنی که ایجاد سجع و تکرار حروف خاص در یک مصراع و آوردن کلمات هماهنگ و جملات روان شرایط تازه‌ای برای بیان اندیشه و عواطف شاعر فراهم می‌سازد.

در فرانسه نخستین شعر آزاد را رمبو بسال ۱۸۸٦ سرود و دیگران هم از او پیروی کردند ولی والت‌ویتمن[2] (۱۸۱۹-۱۸۹۲) هم در همان زمان بدون خبر از

1. R.Ghil 2. Walt Whitman

کار رمزگرایان فرانسه به‌ساختن شعر آزاد دست زد.

۷— بهم‌زدن قواعد صرفی و نحوی زبان - رمزگرایان می‌گفتند قواعد نحوی و صرفی زبان را باید تغییر داد و آن را درهم ریخت. توضیح آنکه در نوشته‌های پیش از آنها بین کلمات روابطی منطقی و معقول و مبتنی بر ساختمان عادی زبان برقرار بود ولی آنان معتقد شدند که این روابط پس از این باید بر پایه احساس شاعر باشد نه بر اساس عقل و منطق و قواعد جاری زبان.

قلمرو رمزگرائی - قلمرو عمدهٔ رمزگرائی شعر است ولی نمایشنامه‌های رمزی نیز داریم مانند نمایشنامه‌های موریس‌مترلینگ و ژول‌لافورگ و رمی‌دوگورسون.

فلسفه مؤثر در شاعران رمزگرا چنانکه دیدیم یأس و بدبینی شوپنهاور است.

رمزگرائی نظریه‌پرداز انتقادگر و سخن‌سنج حرفه‌ای مستقلی ندارد بلکه‌شاعران و قلمزنان این مکتب خود اصول این سبک را هم تعیین کرده‌اند. بنابراین بودلر و مالارمه ورمبو و والری ولافورگ درعین‌حال که شاعرانی رمزگرابودند نظریه‌پردازان این مکتب هم بشمار می‌رفتند.

رمزگرائی فرانسه به‌روسیه و آلمان و انگلستان و اطریش و اسپانیا و نروژ و دانمارک و مجارستان نیز سرایت کرد.

این مکتب در ایتالیا آینده‌گرائی[1] را بوجود آورد.

در انگلستان و امریکا نیز مکتبهای تازه‌ای از رمزگرائی منشعب شد، به‌این معنی که در سال ۱۹۱۳ رمزگرایان انگلستان یعنی کسانی مانند آلدینگتن[2] و لارنس[3] و هکسلی[4] و بروک[5] و عزراپوند[6] مجمعی تشکیل دادند و رمزگرائی خاصی بوجود آوردند که به‌تصویرگرایان[7] معروف شدند. اینان می‌خواستندصورتهای ذهنی را پیش از آنکه در ذهن پخته و واضح شود بزبان آورند و «احساس آنی و خودبخود» را پایه شعر قرار دهند.

تصویرگرایان از سرودن اشعار مجرد ذهنی دوری می‌جستند و افکار و حالات درونی خود را مستقیماً به‌شعر درمی‌آوردند و فکر هیجان‌زده را با اشعار خود بیان می‌کردند. بسیاری از شاعران این مکتب در جنگ جهانی اول کشته شدند و

1. Futurisme(f) 2. Aldington 3. Lawrence 4. Huxley
5. Brooke 6. Ezra Pound 7. Imagistes(f)

گروهی از آنان درباره مصائب جنگ اشعاری گفتند.

یکی از پیشوایان سبک تصویرگرائی عزراپوند است که در آمریکا متولد شد (۱۸۸۵) ولی بعداً به‌انگلستان رفت و پس از اندکی از این مکتب کناره‌گیری کرد و خود سبکی بوجود آورد لبریز از پیچیدگی و تکلف با واژه‌های سنگین و نامفهوم؛ بطوری که هواخواهان آثارش برای فهم اشعار او می‌بایست به کتابهای لغت و فلسفه و تاریخ و جغرافیا مراجعه کنند.

از پیروان بزرگ او تی. اس. الیوت (متولد ۱۸۸۸) است. اشعار وی ساده‌تر و روشن‌تر از پوند است. او در استواری بیان به‌پل‌والری شبیه است.

رمزگرائی در قرن بیستم نیز ادامه یافت وکسانی مانند هانری‌دورنیه[1]، آندره‌ژید، پل کلودل و پل‌والری[2] (۱۹٤۵ - ۱۸۷۱) تحت تأثیر این مکتب قرار داشتند. ازسال ۱۹۱۰ به‌بعد **«رمزگرائی جدید»** بوجود آمد.

والری با دیدی فلسفی شعر می‌ساخت. او می‌گفت شعر هدفی جز خود نباید داشته باشد و به‌این سبب مکتب «شعر برای شعر» را بنیان نهاد. او شعر را به رقص و نثر را به‌راه رفتن تشبیه می‌کرد و معتقد بود که رقص و شعر مقصدی ندارند ولی نثر و راه رفتن کارهای با هدفی هستند. بنظر وی کلمات گامها و حرکات‌رقصند.

او بر آن بود که کلمه در نثر وظیفه‌اش بیان مطلب است اما در شعر است که ارزش واقعی خود را بدست می‌آورد زیرا نبوغ شاعر به‌آن نیروئی جادوئی می‌دهد.

بنابراین رمزگرائی دارای قلمرو وسیعی است و خود شامل چند مکتب فرعی می‌شود که توصیف و تعریف آن را دشوار می‌سازد به‌این جهت آلبرماری‌شمیدت[3] درمقدمه کتاب رمزگرائی چنین می‌نویسد:

«از رمزگرائی چه می‌دانیم؟ هزار چیز مبهم. رمزگرائی پیوسته از قلمرو انتقاد گریزانست و ماهرانه خود را از تشریح و توصیف نجات می‌دهد.»[4]

آشفتگی مکتبهای ادبی در قرن بیستم

قبل از قرن بیستم در هر دوره‌ای و ناحیه‌ای وکشوری سبکی خاص ظاهر

1. H.de Régnier 2. P.Valery 3. A.M.Schmidt

۴. ازمکتبهای ادبی، ص۲۱۲.

می‌شد و پس از چندی زوال می‌یافت و ناپدید می‌گردید و هر سبکی از وحدت و یکپارچگی نسبی برخوردار بود و ویژگیهای معینی داشت. در آغاز قرن بیستم این وحدت بهم خورد. به‌این معنی که ابتدا سبکهای مختلط و درهم بوجود آمد و بعد سبکهای کوچک و سپس مکتبهای بزرگ تازه‌ای مانند فراواقع‌گرائی پدیدار شد و بعد از آن با دوران سبکهای مختلط مواجه می‌شویم که به‌دوره بعد از فراواقع‌گرائی معروفست. ولی اغلب شاخه‌های شعر و ادبیات قرن بیستم دنباله مکتب رمزگرائی و ادبیات نو آخر قرن نوزدهمست؛ که خصوصیات آن را به‌اجمال دیدیم.

در تکوین وضع جدید عوامل اجتماعی و سیاسی و فلسفی همه مؤثر بودند به‌این معنی که:

۱- فلسفه علمی و تحققی اگوست کنت که پایه واقع‌گرائی و توصیف‌گر وی بود از چشم شاعران و نویسندگان افتاد. آنان معتقد شدند که علم جدید نمی‌تواند همه مسائل معنوی بشر را حل کند. اینان به‌جای جهان برون به‌دنیای درون روی آوردند و نوعی احساس‌گرائی ایجاد کردند که باید آن را **احساس‌گرائی نو** نامید. به‌این سبب هیپولیت‌تن نظریه‌پرداز مکتب توصیف‌گرائی می‌گوید دیگر دوره نسل ما بسر رسیده است.

۲- بر اثر توسعه روابط اروپا با ملل دیگر وترجمه آثار آنان، ادبیات غرب تحت تأثیر آن ملل از جمله تحت تأثیر مشرق‌زمین واقع شد و دادوستد ادبی بین شرق و غرب رایج گردید و آثار جدیدی تحت این شرایط بوجود آمد که حاصل آن پدیدار شدن فن جدیدیست بنام **ادبیات تطبیقی** که تأثیر ادبیات ملل را در یکدیگر مورد بحث قرار می‌دهد.

۳- رمان‌نویسی که از قرن شانزدهم و هفدهم آغاز شده بود تکامل یافت بطوری که قرن بیستم را می‌توان قرن رمان نامید و دو نوع رمان در این عصر به اوج خود رسید یکی رمان روانشناسی[1]، دیگر رمان وقایع‌نگاری[2].

پیش از پیداشدن مکتب پرنفوذ فراواقع‌گرائی چند مکتب کوچک و کم‌دوام دیگر پیدا شد از قبیل طبیعت‌گرائی[3] و حقیقت‌گرائی[4] (تلفیقی است از مکتب

1. Roman psychologique(f)   2. Roman d'observation(f)
3. Naturisme(f)   4. Verisme(f)

واقع‌گرائی و توصیف‌گرائی) و آینده‌گرائی[1] و جهان‌میهنی[2] و وحدت‌گرائی[3] و مکعب‌گرائی[4] و دادائیسم[5] که از این میان آینده‌گرائی اهمیت بیشتری دارد. دادائیسم نیز که درواقع نوعی منفی‌بافی و هرج‌ومرج ادبیست درخور ذکر است:

دادائیسم برای ذهن‌کجی به شعر و ادب ظهور می‌کند و مانند کودکی ناقص‌الخلقه متولد می‌شود و چند سالی هیاهوئی برپا می‌نماید و سپس بزودی خاموش می‌شود. این مکتب تحت تأثیر آشفتگی‌ها و ویرانیهای بعد از جنگ آشفته است. پایه‌گذار این شیوه جوانی بود بنام تریستان‌تزارا[6] از اهالی رومانی که نام مکتب خود را با چیدن پیش هم حروف تصادفئی که از لغتنامه لاروس درآورده بود، برگزید و کسانی مانند اندره‌برتون[7] و لوئی‌اراگون[8] و پل‌الوار[9] وفیلیپ‌سوپو[10] به‌این شورشیان جهان ادب پیوستند و در بیانیه مکتب خود نوشتند: «دوستان عزیز ما خود کمتر از شما می‌فهمیم که چه می‌گوئیم و چه می‌کنیم. چه سعادتی! حق دارید. دلم می‌خواست یک‌بار دیگر بغل پاپ بخوابم. باز هم نمی‌فهمید، من هم نمی‌فهمم. چقدر گریه‌آور است.»[11] این عبارات درهم سبب تمسخر مردم شد.

در سال ۱۹۲۰ پیشروان این مکتب خود گفتند که مکتب دادا «ضد ادبیات» و «رجال ادب» است و اعلام کردند: «دادای حقیقی آنست که با دادا نیز مخالف باشد.»

«این مکتب تخریب و هرج‌ومرج ادبی سرانجام در سال ۱۹۲۲ از فعالیت باز ایستاد و در میان واپسین هذیانات و تشنجات خود جان سپرد.»[12] بعضی‌از اعضاء آن مانند برتون و آراگون و الوار و سوپو از آن مکتب خارج شدند و فرا-واقع‌گرائی را بنا گذاشتند.

دادائیسم محصول فکری کسانی بود که بر اثر جنگ جهانی اول و انهدام اروپا و مرگ انسانها روی به‌نومیدی آورده بودند و به‌هیچ امر ثابت و پایداری اعتقاد نداشتند. زندگی آنان عصیان مداومی بود بر ضد هنر و اخلاق و جامعه. دادائیسم تمام اصول ادبی کهن را کوبید و راه را برای فراواقع گرائی باز کرد.

1. Futurisme(f) 2. Cosmopolitisme(f) 3. Unanimisme(f)
4. Cubisme(f) 5. Dadaisme(f)
6. T.Tzara 7. A.Breton 8. L.Aragon
9. P.Eluard 10. Soupault

۱۱. از مکتبهای ادبی، ص ۲۹۴. ۱۲. از مکتبهای، ادبی ص۲۹۲

فرا واقع گرائی[1]

یکی از مکاتب ادب و شعر نو فراواقع‌گرائیست که بر روی خرابه‌های مکاتب دیگر بنا شد. پایه‌گذاران آن اندره‌برتون، لوئی‌آراگون، پل‌الوار، فیلیپ‌سوپو، روبردسنو، بنژامن‌بره و چندتن دیگر از شاعران بودند. کار اینان جستجو و کشف واقعیت برتر بود.

این مکتب برپایه فلسفه برگسون و نظریات فروید قرار دارد وپیروانش معتقد به‌هذیان‌وکشف وشهود وجستجو درجهان رؤیا و ضمیر پنهان هستند و طریقه رسیدن به‌آن توسل به‌طنز و عالم عرفان و رؤیا و جنون و نگارش خودبخود است.

محصول کارآنان مانند محصول سایر مکاتب ادبیات نو برنامفهومی و هذیان و غرابت و ابهام و نفی ادبیات کلاسیک و سنتی قرار دارد. قلمرو این مکتب هم درشعر بود و هم درنمایشنامه و هم در رمان.

این طریقه پس از جنگ جهانی دوم نیز ادامه یافت.

فراواقع‌گرائی در فرانسه بوجود آمد اما به‌اروپا و افریقا و امریکا نیز سرایت کرد ومکتبی عالمگیر شد و بسیاری ازمشاهیر ادب جهان به‌آن گرویدند.

برای آگاهی بیشتر از این سبک به «نقد ادبی» و «مکتبهای ادبی» و کتاب «فراواقع‌گرائی (Sur - réalisme)» ازمجموعه چه می‌دانم رجوع کنید.

1. Sur_réalisme(f)

مکتبها و سبکهای ادواری شعر فارسی

تنها قسمتی از سبک‌شناسی شعر فارسی که به‌همت ملک‌الشعرای بهار و شاگردانش سروصورت و شکلی بخود گرفته و تا حدی مطالعه شده است سبکهای ادواری یا مکتبهای ادبی فارسی است و دیدیم که این نوع بررسی را در اروپا هم مکتبهای ادبی می‌گویند و هم سبکهای دوره‌ای. در ایران فقط به‌سبکهای ادبی آنهم تنها نوع سبک ادبی مشهور شده‌اند.

مرحوم بهار و پیروانش برای شعر فارسی چهار نوع سبک قائل شده‌اند:

۱ــ سبک خراسانی یا ترکستانی (از آغاز شعر فارسی تا قرن ششم).

۲ــ سبک عراقی (از قرن ششم تا قرن دهم).

۳ــ سبک هندی (از قرن دهم تا سیزدهم).

٤ــ دوره بازگشت در تمام طول قرن سیزدهم.

بر این تقسیم‌بندی می‌توان بعضی از مکتبها و سبکهای بین‌بین‌وحاشیه‌ای و کناری را هم افزود مانند سبک کناری وحشی و مکتب وقوع و سبکهای بین‌بین دیگر.

ضمناً می‌دانیم آخرین شاعران یک دوره آماده کنندهٔ زمینه برای سبک دورهٔ بعد نیز هستند مانند بعضی از شاعران دورهٔ سلجوقی که طلایه‌دار سبک عراقیند. همچنین برخی از شاعران نیز در مرحلهٔ بین‌بین هستند مانند سیدحسن غزنوی و ابوالفرج رونی که در نیمه راه سبک خراسانی و عراقی قرار دارند و امیرخسرو و حافظ و بابافغانی که حد واسط بین سبک عراقی و هندی هستند. گاهی سبکی در

بعضی از نواحی از بین می‌رود و می‌میرد ولی در ناحیه‌ای دیگر زنده می‌ماند و به‌حیات خود ادامه می‌دهد مانند سبک هندی که در اواخرقرن دوازدهم درایران خاموش می‌شود ولی در هندوستان تا عصر حاضر هم ادامه می‌یابد.

ضمناً سبک بعضی از شاعران بزبانی کهن گراست یعنی از زبان همروزگاران خود کهنه‌تر است مانند سبک ناصرخسرو و بهار. همچنین ثابت شده است که در ادب فارسی در یک قالب واحد مثل غزل و قصیده همه موضوعات از قبیل مدح و عشق و عرفان و اجتماعیات را می‌توان بیان کرد.

سبک خراسانی

سبک خراسانی را برحسب زمان به‌سه سبک فرعی تقسیم کرده‌اند بنام سبک سامانی، سبک غزنوی، سبک سلجوقی. هرچه از عمر سبک خراسانی می‌گذرد به سبک عراقی نزدیکتر می‌شود. بنابراین در سبک سلجوقی بسیاری از ویژگیهای سبک عراقی هم بچشم می‌خورد. از آن جمله است ازدیاد لغات عربی، وجود اشعارعرفانی، استفاده از علوم و فنون و آیات و احادیث در شعر.

ویژگیهای سبک خراسانی و عراقیـ بهتر است خصوصیات سبک خراسانی را ضمن مقایسه آن با سبک عراقی مطرح کنیم. ما می‌توانیم چنین مقایسه‌ای را از چند لحاظ بعمل آوریم:

۱— از لحاظ زبانشناسی.

۲— از نظر ادبی.

۳— از حیث موضوعی.

۱— **تفاوتهای زبانشناسی‌سبک خراسانی و عراقی** ـ یکی از مهمترین تفاوتهای سبک خراسانی و عراقی در زبان این دو است به‌این معنی که زبان فارسی در این دو دوره فرق بسیار با هم دارد، زیرا تقریباً در همان هنگامی که سبک و مکتب شعر فارسی از خراسانی به‌عراقی تغییر می‌کند، زبان فارسی هم تحول می‌یابد، یعنی زبان ما از دوره اول خود که دوره تکوینی نامیده می‌شود به‌دوره دوم آن که دوره کلاسیک یا تثبیت شده نام دارد، می‌رسد و بیشک یکی از عوامل تغییر سبک نیز همین تحول زبانست و بیگمان یکی از تفاوتهای عمده دو سبک خراسانی و عراقی

تفاوت زبان آن دو است. مثلاً آنچه در زبان شعر سبک خراسانی به‌صلابت و فخامت و استحکام معروفست چیزی جز کم‌بودن لغات عربی و مغولی و کثرت واژه‌های فارسی‌تبار و ساختمانهای دستوری کهنه آن دوره نیست، و آنچه در سبک عراقی از آن به‌نرمی زبان تعبیر می‌کنند چیزی جز افزایش لغات کوتاه و نرم عربی‌نژاد و کاهش یافتن و منسوخ شدن لغات طولانی فارسی‌تبار و ساده گردیدن ساختهای دستوری نیست.

فارسی دورهٔ تکوینی که چهار قرن طول می‌کشد، (از قرن سوم هجری تا قرن هفتم) از **دو لحاظ** با فارسی دورهٔ کلاسیک که همان زبان سبک عراقی است تفاوت دارد: یکی از لحاظ **دستوری** و دیگر از نظر **لغوی**.

الف- ازنظردستوری- به‌اختصار باید گفت که ساختمانهای نحوی و صرفی زبان فارسی در طول زمان ساده شده است و این تحول در طول تاریخ هر زبانی بچشم می‌خورد، به‌این معنی که **هرچه برعمرزبانی بگذرد ساختهای پیچیده دستوری آن بسادگی می‌گراید وبرعکس دستگاه لغوی‌آن وسعت می‌یابد** و این سرنوشت همه زبانهای پیشرفته است. مثلاً از قریب ۲۰۰ ساختمان فعل فارسی (نظیر: همی رفت، برفت، بمی‌رود، برفته است، برفته بود، برفته باشد، می‌رفت...) امروز فقط سیزده یا چهارده ساختمان باقیمانده است (می‌رفت، می‌رود، رفته است...).

بنابراین بسیاری از پسوندها و پیشوندها و عناصر دستوری متداول در دورهٔ سبک خراسانی در سبک عراقی یا منسوخ می‌گردد و یا استعمالش کم می‌شود، از آن جمله است عناصری مانند: ابا (با)، ابی (بی)، همیدون، ایدون، ایدر، «ی» شرطی و تمنائی و تردیدی و بیان خواب.

برای اطلاع ازاین تحول به‌این کتابها نگاه کنید: «سبک‌شناسی بهار»، «زبان کهنترین آثار نثر فارسی» (بزبان فرانسه) از لازار[1]، «سبک خراسانی درشعر فارسی» از دکتر محجوب، «تحول فعل فارسی» از نگارنده این سطور، صفحه ۷۱۳ تا ۷۱۹ همین کتاب.

ب- ازلحاظ لغوی نیز این تفاوتها بین زبان دو سبک دیده می‌شود:

نخست- نفوذ لغات عربی‌تبار در سبک عراقی بیش ازسبک خراسانیست.

1. G.Lazard, la Langue des plus Anciens Monuments de la Prose Persane

دوم— ازدیاد لغات ترکی و ورود کلمات مغولی در دورهٔ سبک‌عراقی، لغاتی مانند ایاغ، یارغو، اردو و دهها مانند آن.

سوم— فراموش‌شدن لغات کهنه و خشن رایج در سبک خراسانی بخصوص آنهائی که در سبک سامانی رایج بوده‌اند مانند کرنجو (بختک)، چشم‌آغیل (نگاه خشم‌آلود)، کیاخن (آهسته).

چهارم— از بین رفتن گونه‌های مختلف یک لغت واحد و برجای‌ماندن نرمترین و ساده‌ترین آنها، مثلاً از بین رفتن افرشته، افریشته، فرسته، فریستک، فراستوک، پراستوک که همه‌گونه‌های مختلف فرشته و پرستواند و برجای‌ماندن فرشته و پرستو بجای اینهمه.

پنجم— بکار رفتن لغات موجود در زبان به‌معانی استعاری و مجازی، بر اثر پیشرفت علوم و معارف و یا در نتیجه بازیگریهای شاعرانه و ادبی، مانند استعمال مغ و ترسا به‌معنی کافر:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم　　　وین عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
(حافظ)

سبب افزایش لغات عربی و نفوذ عروض و معانی و بیان و ادبیات عرب در ادب فارسی از قرن ششم به‌بعد، چنانکه گفتیم عامل دین بوده است زیرا در این دوره پایه‌های اسلام و فرهنگ اسلامی درایران استوار می‌شود، برخلاف دوره قبل که زبان عربی کاملاً مستقر نشده بود.

البته رواج لغات عربی علت زبانشناسی نیز داشته است که یکی از آنها کوتاهی اینگونه کلماتست، مثلاً «کاسب» از «کسب کننده» و «بدست‌آورنده» و «مایل» از «میل دارنده» و «غم» از «اندوه» کوتاهترند و بنابراین طبق اصل زحمت کمتر و قانون اقتصاد زبان بر معادلهای فارسی خود غلبه کرده‌اند.

ازدیاد لغات ترکی و مغولی نیز علت سیاسی و نظامی داشت و بسبب مسلط‌شدن ترکان غزنوی و سلجوقی و غز و مغول بر ایران بود. بنابراین بسبب عامل غیرزبانی یا به‌اصطلاح زبانشناسان بعلت عامل برونی چنین تحولی صورت گرفته است.

فراموش‌شدن لغات کهنه و خشن و دراز فارسی برعکس به‌سبب عوامل درونی یا زبانشناسی بوده است.

تحول لغوی شماره‌های چهارم و پنجم نیز علت زبانشناسی و درونی دارد و بر اثر سیر طبیعی زبان است.

بطور کلی زبان سبک خراسانی دارای **فخامت** و **صلابت** است زیرا زبان پادشاهان و جهان پهلوانان است و مخاطبان آن درباریان و امیران و وزیرانند. علاوه بر این کهنگی لغات و ساختمانهای دستوری کهن نیز از عوامل مهم این صلابت است.

مخاطبان شاعران سبک عراقی، فقها و اهل مدرسه یا هواخواهان درباری این گروهند، زیرا در این دوره مساجد و مدارس دینی بسیاری در سراسر مملکت دایر شده بود که مباحث اسلامی و فقهی را همه جا تعلیم می‌دادند و مورد حمایت شاهان و وزیران نیز قرار می‌گرفتند.

برعکس زبان شعر در سبک خراسانی و عراقی چنانکه خواهیم دید زبان سبک هندی به‌زبان بازاریان و عوام گرایش دارد. زیرا دربار صفویه دیگر مخاطب و خریدار شعر نیست، بلکه طبقات پائین و بازاری هستند که شاعر می‌شوند یا مخاطب شعر قرار می‌گیرند.

۲ـ تفاوتهای ادبی سبک خراسانی و عراقی ـ سبک عراقی از لحاظ ادبی نیز این تفاوتها را با سبک خراسانی دارد:

الف ـ در سبک عراقی **سکته** در شعر یا نیست یا کمست در حالی که در سبک خراسانی بخصوص در دوره سبک سامانی سکته فراوانست. البته شاهنامه از این امر مستثنی است.

ب ـ تعداد اوزان شعر در سبک خراسانی چند برابر سبک عراقی است به‌این معنی که اوزان شعری در طول زمان تراش می‌خورند و نرم می‌شوند و از صدها وزن خشن و نامطبوع آن دوره، در سبک عراقی تنها در حدود ۴۰ وزن باقی می‌ماند که به‌آنها اوزان مطبوع می‌گویند.

ج ـ زبان شعر در مکتب خراسانی ساده است و شاعر متکلف پیچیده‌گوی مغلق‌سرا تقریباً وجود ندارد در حالی که شعر در سبک عراقی گاهی به‌پیچیدگی می‌گراید و از این لحاظ حداقل سه سبک پیدا می‌شود:

۱ــ سبک پیچیده و تیره مانند شیوه خاقانی.

۲ــ سبک روشن و سهل و ممتنع مثل طرز عراقی و سعدی.

۳ــ سبک سایه‌روشن و بینابین نظیر طریقه نظامی و ظهیر و حافظ.

در این دوره است که مغلق‌گوترین و خودستاترین و فضل فروش‌ترین شاعر ایران یعنی خاقانی سر برمی‌دارد و با آوردن لغات و تعبیرات و تشبیهات و استعارات و کنایات دور از ذهن و پیچیده سبکی عجیب و در عین حال تازه و بدیع بوجود می‌آورد.

اگر چه شعر سبک خراسانی ساده است و هرچند شعر پیچیده در این شیوه وجود ندارد اما همه اشعار این دوره هم در فصاحت و روشنی در یک حد و سطح نیست، برخی مانند شاهنامه در نهایت فصاحت است و بعضی دیگر مثل قصاید فرخی ساده و سهل و ممتنع است، ولی بسیاری از شعرهای این دوره سادگی شعر فردوسی و فرخی را ندارد و می‌توان در آنها اثری از پیچیدگی و نیمه‌پیچیدگی هم مشاهده کرد بخصوص در شعرهائی که در دوره سلجوقی سروده شده است.

د ـ ردیف ـ در سبک خراسانی یا ردیف نیست یا ردیفها ساده و فعلی است در حالی‌که در سبک عراقی بخصوص در شعر خاقانی ردیفهای اسمی و وصفی و جمله‌ای فراوان دیده می‌شود. ردیفهائی مانند آینه، عنصری، آویخته، ریخته، صفاهان، برنتابد بیش از این، بی‌تو بسر نمی‌شود، آن دل که بردی بازده. مثال در شعر.

ای تیر باران غمت خون دل ما ریخته — نگذاشت طوفان‌غمت خون‌دل ناریخته
(خاقانی)

شنیدم که از نقره زد دیگدان — ز زر کرد آلات خوان عنصری
مرا شیوه خاص و تازه است و داشت — همان شیوه باستان عنصری
(خاقانی)

نکهت حوراست یا هوای صفاهان — جبهت جوزاست یا لقای صفاهان
(خاقانی سجادی، ص ۳۰۳)

کوی‌عشق آمدشد مابرنتابدبیش‌از این — دامن تر بردن آنجا برنتابد بیش‌ازاین
(خاقانی سجادی، ص ۳۳۷)

بی‌همگان بسر شود بی‌تو بسر نمی‌شود — داغ تو دارداین دلم‌بی‌توبسر نمی‌شود
(مولوی)

هـ ـ تأثیر ادب عرب در شعر فارسی ـ بواسطه افزایش لغات عربی در سبک

عراقی فرصت و مجال قافیه‌بازی و تفنن در شعر فزونی می‌یابد و آوردن قوافی دشوار رایج می‌گردد.

بر اثر تعلیم ادبیات عرب در مدارس و در نتیجه رسوخ دین مبین اسلام و پیشرفت معانی و بیان و بدیع و لغت عربی شاعران ما به‌این صورتها تحت تأثیر ادبیات عرب قرار می‌گیرند:

اول— داستانها و قصص رایج بین اعراب را بشعر درمی‌آورند و یا به‌آن اشاره می‌کنند مانند قصه لیلی و مجنون و دعد و رباب و اسماء و وامق و عذرا:

کسی ملامت وامق کند بنادانی عزیز من که ندیده است روی عذرا را

(سعدی)

هست‌این دیاریارا‌گرباشد فرودآرم‌جمل پرسم رباب ودعدراحال‌ازرسوم‌وازطلل

(لامعی)

دوم— تحت تأثیر معانی و بیان و نقد ادب عربی صنعتگری و تکلف در شعر فارسی زیاد می‌شود و انواع و اقسام صنایع شعری رایج می‌گردد و شاعران به اینگونه اطلاعات خود اشاره نیز می‌کنند.

عشق‌وشباب‌و رندی‌مجموعه‌مراداست چون جمع شد معانی گوی بیان‌توان زد

(حافظ)

سوم— شاعران ما بر اثر خواندن آیات و احادیث و امثال و اشعار و اعلام عرب بطرق مختلف از قبیل تضمین و ترجمه و اقتباس و تلمیح به‌این امور اشاره می‌کنند. بنابراین صناعات یاد شده در بین شعرای سبک عراقی، رواج می‌یابد. (البته اشاره به‌شخصیتها و امثال ایرانی هم اندک نیست). از این قبیل است: الست، جنات تجری من تحتها‌الانهار، لیلی و مجنون:

بدی را بدی سهل باشد جزا اگر مردی احسن الی من اسا

(سعدی)

هرچه او ریخت به‌پیمانه ما نوشیدیم اگر ازخمر بهشت است اگراز باده‌مست

(حافظ)

عماری دار لیلی را که مهد ماه در حکمست

خدا را در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

(حافظ)

چشم حافظ زیربام‌قصرآن حوری سرشت شیوه جنات تجری تحتهاالانهارداشت
(حافظ)

و-صناعات ادبی در سبک خراسانی وعراقی- بسیاری از صناعات شعری مانند تشبیه و اغراق و ایجاز و غیره، بطور طبیعی در ادبیات هر ملتی هست و بنابراین آرایشهای ادبی در هردو دوره دیده می‌شود منتها درسبک خراسانی اولاً کمتر است، ثانیاً کاملاً طبیعی است و ایجاد پیچیدگی و تعقید نمی‌کند. ثالثاً هدف شاعر اظهار معلومات و صنعت‌پردازی نیست در حالی که درسبک عراقی با نوشته‌شدن کتابهای معانی و بیان و بدیع بعربی و فارسی صنعتگری توسعه می‌یابد و بعضی از شاعران آن را وسیله فضل‌فروشی و مغلق‌سرائی و پیچیده‌گوئی می‌کنند و سبک خاص صنعتگرانه‌ای بوجود می‌آورند.

دیگر از تفاوتها درصنایع شعری دو دوره آنست که صناعات ادبی درسبک سهل و ممتنع عراقی، رو به‌تکامل می‌گذارد و پیشرفت می‌کند و زیباتر و لطیف‌تر از دورهٔ قبل می‌شود مانند آنچه در شعر سعدی وحافظ می‌بینیم مثلاً موازنه در شعر سعدی بمراتب زیباتر است تا در شعر رودکی و فرخی. به‌صفحه ۱۳۳ نگاه کنید. درحالی که این امر یعنی صنعت‌پردازی درسبک پیچیدهٔ عراقی رو به‌انحطاط‌می‌نهد و وسیلهٔ نامفهومی و ضعف شعر می‌شود همانطور که درکارخاقانی و نظامی‌می‌بینیم. اینک مثالهائی ازاین نوع صنعتگری:

مثال برای جناسی که سبب اغلاق می‌شود درشعر خاقانی:

بی‌صرفه در تنورکن آن زر صرف را کو شعله‌ها به‌صرفه و عوا برافکند

مثال برای تشبیه و استعاره و مراعات نظیری که شعر را تا سرحد معما پیچیده می‌سازد درشعر همان شاعر:

این خماهن‌گون که چون ریم آهنم پالود و سوخت
شد سکاهن پوشش از دود دل دروای من

طاووس بین که‌زاغ خورد وآنگه‌ازگلو گاورس ریزه‌های منقا برافکند
کیخسروانه جام ز خون سیاوشان گنج فراسیاب به‌سیما برافکند
مریخ بین که درزحل افتاد و از دهان پروین صفت کواکب رخشا برافکند

دیگرازتفاوتهای صنعتگرانه‌درشعردو دوره رواج صنایع تلمیح وارسال‌مثل و تضمین و اقتباس‌است درسبک‌عراقی، زیرا دیدیم بوسیله این آرایشهاست که شاعربه

آیات و احادیث و قصص و شخصیتهای دینی و اسلامی و قبل از اسلام اشاره می کند. بعلاوه این صنایع بصورت هنرمندانه‌ای در شعر بکار می‌رود، بصورتی که آیه یا حدیث یا ضرب‌المثل در شعر حل شود در حالی که در دورهٔ قبل به‌شکلی جدا از متن شعر می‌آمد (به‌شماره سوم نگاه کنید).

تفاوت دیگر آوردن وجه شبه های غریب و تازه و بدیع بوده است در شعر به‌این معنی که شاعر مشبه به‌رایج‌را برای موارد غیر رایج و نامأنوس می‌آورده است مثلاً الف را برای راستی قامت که صورت مبتذل و معمول آن بوده است ذکر نمی کرده است بلکه آن را به‌این سبب بکارمی‌برده است تا نشان دهد کسی عاشق قد و بالای خویش‌است:

ای چو الف عاشق بالای خویش الف تو با وحشت سودای خویش
(نظامی)

به‌صفحه ۷۶ کتاب «درگلستان خیال حافظ» نگاه کنید.

ز- قالب شعر در سبك خراسانی و عراقی- این قالبها در تمام دوره‌های ادبی فارسی بصورت مشترکی وجود داشته‌اند: مستزاد، غزل، رباعی، دوبیتی، قطعه، ترجیع بند و ترکیب بند.

در دورهٔ سبک عراقی غزل و قطعه رواج می‌گیرد و در سبک خراسانی قصیدهٔ مدحی بسیار است.

۳-انواع ادبی و موضوعات شعری در سبك خراسانی و عراقی- از موضوعات و انواع ادبی عشق، هجو، مدح، پند و اندرز، توصیف طبیعت، مرثیه، حماسه و شکایت‌نامه در هر دو دوره هست، با این تفاوت که **حماسه ملی** و اساطیری (مانند گشتاسبنامه، شاهنامه و گرشاسبنامه) جای خود را به‌حماسه تاریخی و نیمه تاریخی (مثل اسکندرنامه و آئینه اسکندری) و غیره می‌دهد و از طرفی دیگر شعر عرفانی از اواخر دورهٔ سلجوقی به‌اوج خود می‌رسد، و آثاری مانند غزلیات شمس و مثنوی مولوی و گلشن راز شیخ محمود شبستری بوجود می‌آید. همچنین منظومه‌های متعدد تعلیمی و اخلاقی رو به‌رشد می‌نهد و شاهکاری مثل بوستان خلق می‌شود.

روح ملی و میهن‌پرستی که در سبک خراسانی قوی بود در سبک عراقی بر اثر نفوذ عرفان و اسلام و حکومت ترکان و مغولان رو به‌ضعف می‌نهد. ضمناً در سبک خراسانی **مداحی** و **ستایشگری** و **حماسه‌سرائی** از سایر موضوعات شعری بیشتر است،

در حالی که در سبک عراقی عرفان و تصوف و اخلاق و عشق بیشتر بچشم می‌خورد.

تفاوت دیگری که در موضوعات ادبی این دو دوره دیده می‌شود مسأله دانش و خرد است به این معنی که بسیاری از شاعران سبک خراسانی ستایشگر دانش و خرد و فلسفه و حکمت بوده‌اند از آن جمله‌اند ابوشکور و فردوسی و ناصرخسرو و اسدی طوسی. این امر نیز بر اثر نفوذ شیعه و معتزله و فرقه‌های مترقی اسلامی و تحت تأثیر آزادی اندیشه و فکر در این عصر بوده است، در حالیکه در عصر سلجوقی و مغول بر اثر رواج عقاید اشاعره و غزالی و صوفیه فلسفه و دانش و خرد مورد بیمهری قرار می‌گیرد و تعصب و شور و وجد و حال و عشق جای علم و استدلال را می‌گیرد و کسانی چون سنائی و خاقانی و مولوی آشکارا فلاسفه و متکلمان و دانشمندان را تحقیر می‌کنند. غزالی و فقها و متکلمان و عارفان به ابن‌سیناها، فخررازیها، ارسطوها، افلاطونها و فلاسفه ایرانی و یونانی سخت می‌تازند و به‌انحطاط علمی و فلسفی ایران و اسلام کمک می‌کنند بطوری که این وضع تا عصر ما ادامه می‌یابد و زمینه‌ای فراهم می‌شود که کانون علم و فرهنگ از ایران و جهان اسلام به‌غرب منتقل گردد.

بنابراین غلبه روح امید و شور میهنی و اندیشه و تعقل و دانش پژوهی که فردوسی و ناصرخسرو و شیعه و معتزله مبشر و منادی آن بودند، یکی از امتیازات بزرگ سبک خراسانی بر مکتب عراقیست که مکتبی اشراقی و ضد استدلالی و مخالف علم و عقل بود. به‌این سبب اخلاق در این دو مکتب نیز با هم متفاوتست در یکی بر پایه تفکر و دانش و خرد است مانند آنچه در فردوسی و ناصرخسروی‌بینیم و در دیگری براساس عشق و شور و تعصب و تصوف است که میانه‌ای با اندیشه و دانش و خرد ندارد.

اینک نمونه‌هائی از ستایش دانش و خرد و حکمت بوسیله شاعران سبک خراسانی:

درخت تو گر بار دانش بگیرد   بزیر آوری چرخ نیلوفری را

(ناصرخسرو)

ز دانش به‌اندر جهان هیچ نیست   تن مرده و جان نادان یکیست

خـرد زنـده جـاودانـی شناس   خـرد مـایـه زنـدگـانـی شناس
(فردوسی)

سخن چون برابر شود با خرد   روان سرایـنـده راش بـرد
(فردوسی)

برای دیدن مثالهای بیشتر نگاه کنید به کتابهای «اشعار پراکنده» گردآورده ژیلبر لازار و «دانش و خرد فردوسی» از دکتر محمود شفیعی و «سبک خراسانی در شعر فارسی» از دکتر محجوب.

اکنون نمونه‌هائی از اشعار خرد ستیز و ضد دانش سبک عراقی:

عقل در راه عشق نابیناست   عـاقلی کـار بـوعلی‌سیناست
(سنائی)

قفـل اسطـوره ارسطـو را   بر در احسن‌الملل منهید
نقش فـرسوده فـلاطن را   بر طراز بهین حلل منهید
(خاقانی)

جز فلاطون خم‌نشین شراب   سر حکمت بما که گوید باز
(حافظ)

عمر در محمول‌و در موضوع رفت   بی‌بصیرت عمـر در مسموع رفت
جز بمصنـوعی نـدیـدی صانعی   بـر قیـاس اقتـرانـی قـانعـی
هـر دلیلی بی‌نتیجه، بی اثـر   در دلیل و در نتیجهٔ خود نـگر
پـای استـدلالیـان چـوبین بـود   پای چوبین سخت بی‌تمکین بود
اندر این ره گر خرد ره‌بین بدی   فخر رازی رازدار دیـن بـدی
(مولوی)

عـاقـلان نقطه پـرگـار وجـودنـد ولی   عشق داند که دراین دایره سرگردانند
(حافظ)

بشوی اوراق اگر همدرس مـائی   کـه علم عشق در دفتر نباشد
(حافظ)

ضدیت با علم‌و دانش و خرد و هواداری از شور و جذبه و تعصب و خرافات و افکار نامعقول تا عصر حاضر نیز ادامه داشت تا اینکه بهمت نویسندگان و شاعران و متفکران معاصر روح دانش‌طلبی و ترقی‌خواهی در ادب فارسی احیاء گردید و

دوران طولانی خردستیزی و دانش‌گریزی بپایان رسید و شعر فارسی جلوه و طراوت خاص خود را باز یافت.

شادی و غم در شعر سبک خراسانی و عراقی— از موضوعات دیگر ادبی مسأله شادی و غم است. به‌این معنی که روح و نشاط و شادی در اشعار سبک خراسانی بخصوص در دورهٔ سامانی بیش از سبک عراقی است و می‌توان گفت که شاعران سبک عراقی بر روی هم عبوس‌تر از شعرای سبک خراسانی بوده‌اند و بیشک اخمهائی که بر چهرهٔ خاقانی و نظامی و جمال‌الدین اصفهانی به‌چشم می‌خورد در جبین رودکی و منوچهری و فرخی نمی‌توان یافت. شاعران زندان کشیده و بلادیده‌ای مانند ناصرخسرو و مسعود سعد در میان شعرای این عصر کمترند. سبب شادی و نشاط شاعران عصر سامانی آزادی نسبی و سهل‌انگاری مذهبی در آن زمان است. زندگی مرفه این شعرا نیز در این امر مؤثر بوده است. اوج‌گیری یأس و نومیدی و گله و شکایت از روزگار، در سبک عراقی علل بسیاری داشته است از قبیل:

۱— رواج سختگیری دینی بر اثر نفوذ غلامان ترک و دستگاه حکومتی بغداد در ایران به‌این معنی که استقرار حکومت سلاجقه و دایرشدن مدارس متعدد نظامیه و توسعه تعصبات مذهبی، روح بدبینی را در میان بسیاری از مردم دامن زد.

۲— نازل‌شدن بلای مغول و تیمور و کشت‌وکشتارهای وحشتناک و بر-باد رفتن امیدهای مردم از وضیع و شریف و عالم و عامی.

۳—گسترش تصوف وتوسعه روح ریاضت و زهد ومجاهده دربین صوفیان و مردم دیگر که با شادمانی و خوش‌گذرانی عصر سامانی وغزنوی مغایرت داشت. البته صوفیان خود دارای شوروحال و وجد ونشاط و رقص وسماع وموسیقی خاصی بودند که بنظر خودشان جنبهٔ معنوی و اخروی داشت ونمی‌توان آن را ازجنس نشاط و شادی زودگذر معمولی دانست و یا اصلاً آن را از نوع وجد و سرور مردم عادی شمرد. اینک نمونه‌هائی از اشعارگریان وسوزناک این دوره:

گریه بر هر درد بی‌درمان دواست — چشم گریان چشمهٔ فیض خداست

تا نگرید طفل کی نوشد لبن — تا نگرید ابر کی خندد چمن

مثلاً درپیشگاه مشایخ صوفیه خندیدن برخلاف ادب بوده است و ادب یکی از

اصول عمده تصوف است. به‌این سبب است که حافظ در مجالس بزرگان خندیدن را تنها برای جام شراب مجاز می‌دانسته است:

یادباد آنکه در آن بزمگه خلق و ادب   آنکه او خنده مستانه زدی صهبا بود

اینک چند بیت غرا از حافظ درباره اشک باری بیاد «رفتگان و دوستداران»:

کنار چشمه‌ای و طرف جوئی   نم اشکی و با خود گفتگوئی
بیـاد رفتگـان و دوستـداران   موافق شو تو با ابـر بهاران
چو نالان آیدت آب روان پیش   مددبخشش زآب دیدهٔ خویش

سبکهای فرعی مکتب خراسانیـ سبک خراسانی یکدست نیست و خود از لحاظ موضوعی و زبانی و والائی به‌اقسامی تقسیم می‌شود.

از لحاظ زبان به‌چند نوع منقسم می‌گردد یکی سبک ساده و سهل و ممتنع که سبک فردوسی و فرخی و مسعودسعد است و سبک سهل و ممتنع خراسانی را تشکیل می‌دهد و از این لحاظ سبک فردوسی ممتازتر است.

دیگر سبک کهن‌گرا یعنی سبکی که دارای لغات و ساختمانهای دستوری کهنه است که نمونه آن سبک ناصرخسرو است که زبانش یک قرن کهنه‌تر از زبان معاصران ویست.

دیگر سبک عربی‌گراست که دارای لغات و ترکیبات عربی نسبتاً فراوانیست. نمونهٔ آن سبک منوچهری و لامعی و معزیست. در این سبک فرعی مضامین و معانی رایج در ادبیات عرب نیز دیده می‌شود مانند وصف شتر و ربع و اطلال و دمن و شخصیتهای شعری عربی مانند (سعدی، سلمی، لیلی). عربی‌گرائی این شاعران طلیعه‌ایست بر عربی‌گرائی شاعران سبک عراقی. مثالی از اینگونه اشعار از معزی:

ازخیمه تاسعدی بشدوزحجره تاسلمی بشد   وزحجله تالیلی بشد گوئی بشدجانم زتن

درمقابل سبک عربی‌گرا سبکیست که لغات عربی درآن بحداقل است وآن سبک حماسی است که به عقیدهٔ نلدکه چون حال و هوای پیش از اسلام را دارد واژه‌های عربی در آن اندکست و مثل اعلای این سبک شاهنامه فردوسی است که درصد لغات عربی آن بمراتب کمتر از کلمات عربی رودکی وکسائی و فرخی و عنصریست اگرچه بعضی از اینان صد سال پیش از فردوسی می‌زیسته‌اند.

ازلحاظ **موضوعی** درسبک خراسانی چند سبک فرعی عمده به‌چشم می‌خورد:

۱ــ سبک ستایشی یعنی سبک قصاید و اشعار مدحی که کارشان ستایش

پادشاهان و امیران و وزیرانست مانند سبک بیشتر قصیده‌سرایان این دوره.

۲ــ سبک حماسی و میهنی که خود به‌اقسامی تقسیم می‌شود ازقبیل:

اول ــ سبک سهل و ممتنع و اغراقی حماسی که بر سادگی واغراق مبتنی است و منحصر است به‌شاهنامه.

دوم ــ سبک حماسی تشبیهی نیمه‌پیچیده که لطف و کشش سبک نوع اول را ندارد مانند سبک گرشاسبنامه اسدی که بر تشبیه فراوان و نقل عجایب و غرایب مبتنی است.

سوم ــ سبک حماسی تقلیدی که برتقلید از فردوسی مبتنی است مانند شهریار-نامهٔ عثمان مختاری.

۳ــ سبک طبیعت‌گرا که برتوصیف طبیعت و بهار و خزان و شب و روز و طلوع و غروب آفتاب و شهر و کوه و میوه‌ها و شراب مبتنی است. مانند بعضی از اشعار منوچهری و فرخی و رودکی و کسائی.

٤ــ سبک مذهبی و اخلاقی که بر پند و اندرز و تعالیم دینی استوار است که نمونهٔ کامل آن شعر ناصرخسرو و کلیله‌و دمنه رودکی و بعضی از اشعار کسائی و فردوسی و اسدی است.

٥ــ سبک رمانتیک و عاشقانه که به‌مسائل عشقی اختصاص دارد. این شیوه یا در داستانهای عاشقانه آن زمان دیده می‌شود و یا در تشبیب و تغزلهای آن. زبان داستانهای عشقی نرمتر از زبان قصاید است. نمونه این‌گونه آثار وامق و عذرای عنصری و ورقه و گلشاه عیوقی و ویس و رامین فخرالدین گرگانی و تشبیبها و تغزلهای زیبای فرخی و منوچهری است.

تمام این انواع درسبک عراقی هم دیده می‌شود با این تفاوت:

الف ــ چنانکه دیدیم بجای حماسه اساطیری و میهنی سبک خراسانی حماسه نیمه‌تاریخی و اشعار عرفانی رونق می‌گیرد. زیرا دراین عصر احساسات و افکار میهنی ازبین می‌رود مانند آنچه در اسکندرنامه نظامی و مثنوی مولوی و غزلیات عراقی دیده می‌شود.

ب ــ در دورهٔ سبک عراقی ادبیات عاشقانه گسترش می‌یابد و قالب مستقل غزل پدیدار می‌شود و آثاری مانند غزلیات انوری و سعدی و لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و هفت پیکر نظامی بوجود می‌آید.

ج– چنانکه گفتیم در سبک عراقی نوع جدیدی از شعر پدیدار می‌گردد که در دورهٔ قبل جز در عهد سلجوقی نیست و آن شعر عرفانی است که در غزلیات عراقی ومثنوی مولوی و دیوان شمس متجلی می‌شود.

د– ادبیات اخلاقی و تعلیمی رشد می‌کند و بزرگترین شاهکار این نوع شعر یعنی بوستان سعدی خلق می‌شود. آثار اخلاقی این دوره با تصوف توأمست زیرا یکی از جلوه‌های عرفان و تصوف اخلاق است.

هـ– مدیحه‌سرائی تخفیف می‌یابد و مدایح اخلاقی و نصیحت‌آمیز جای آن را می‌گیرد و زبان قصیده نرم می‌شود و به‌غزل نزدیک می‌گردد. بهترین نمونهٔ آن قصاید سعدیست. معهذا زبان قصیده کهنه‌تر از زبان غزل است. مانند زبان قصاید کمال‌الدین اسماعیل و خاقانی، ضمناً مدایح بسیاری در قالب غزل و دوبیتی و رباعی گفته می‌شود مانند ستایشنامه های حافظ در قالب غزل.

***

ضمناً سبک خراسانی را از لحاظ جغرافیائی هم می‌توان به‌اقسامی تقسیم کرد مانند سبک ماوراءالنهری (مثل سبک رودکی و ناصرخسرو) و سبک طوسی و خراسانی خاص (مانند سبک فردوسی و اسدی) و طرز غزنوی و لاهوری (نظیر سبک سنائی و مسعودسعد و طرز آذربایجانی (مانند سبک قطران).

ضمناً همه اینها را می‌توان به دوسبک عمده شرقی وغربی منقسم نمود؛ شیوهٔ شرقی مانند طرز مسعودسعد و سنائی و رودکی و ناصرخسرو وفردوسی و اسدی و سبک غربی مثل سبک قطران تبریزی. تحلیل سبک شعر فارسی از این لحاظ تازگی دارد و درخور تحقیقی بدیع و دراز دامن است.

سبکهای فرعی مکتب عراقی– سبک عراقی نیز مانند سبک خراسانی یکدست نیست و به‌سبکهای فرعی دیگر تقسیم می‌شود. ازقبیل:

۱– سبک پیچیده و تیره: دیدیم سبک خراسانی تقریباً شعر پیچیده ندارد و اشعار آن از لحاظ سادگی و تکلف دو نوع بیشتر نیست (روشن و سایه روشن) درحالی که درسبک عراقی از این لحاظ حداقل سه یا چهار سبک درکنار هم دیده می‌شود زیرا با پیداشدن سبک دیرفهم ومغلق، شعراز سادگی طبیعئی که در دورهٔ سامانی و غزنوی داشت دور می‌شود و دیدیم که مغلق‌ترین و تیره‌ترین سبکهای شعر فارسی نیز در همین دوره پدیدار می‌گردد که آن سبک خاقانیست و درکنار آن

اشعار کم و بیش پیچیده‌ای هم که حاصل ابهام فنی و رمزی و کنائی است پیدا می‌شود و آن سبک انوریست در قصاید او و همچنین شیوهٔ عراقی و مولوی و حافظ و شاعران متصوفه است. بنابراین سبک پیچیده و تیره در این دوره خود به‌اقسامی تقسیم می‌شود:

الف– سبک پیچیده فنی- یعنی سبکی که پیچیدگی آن حاصل اصطلاحات علمی و فنی است مانند سبک انوری و نظایر او که تعقیدش بواسطه وجود اصطلاحات نجومی و طبی و فقهی و علمی وفنی است وهمچنین نتیجه بازیهای لفظی شاعر است با واژه‌های علمی و فنی که در شعر خراسانی بخصوص در دورهٔ سامانی چنین چیزهائی به‌چشم نمی‌خورد. نمونهٔ اینگونه ابهامات در همهٔ اشعار این دوره حتی در شعر و نثر سعدی هم دیده می‌شود (به‌صفحهٔ ۶۸۹ نگاه کنید).

ب– پیچیدگی کنائی - یعنی آنچه ناشی از کنایات، استعارات، مجازات و تمثیلات عرفانیست مانند آنچه در بسیاری از شعرهای عراقی و مولوی و حافظ و عطار می‌بینیم. فی‌المثل اینان جام جهان‌بین، جام‌جم، پیر مغان، پیر میکده، مستی، سیمرغ و چیزهای دیگر را به‌معنی عرفانی آن بکار می‌برده‌اند (به صفحه ۳۱۹ و ۳۲۰ و ۳۲۹ نگاه کنید).

ج– پیچیدگی فضل‌فروشانه یا پیچیدگی واقعی که منحصر است به‌شعر خاقانی و بعضی از اشعار نظامی. آن همان پیچیدگی فنی است به‌اضافهٔ تعقید ناشی از ترکیبات و تشبیهات و تلمیحات دور از ذهن. (به‌صفحه ۶۹۸ و ۶۹۹ نگاه کنید).

۲– سبک سهل و ممتنع عراقی - همانطور که پیچیده‌ترین نوع شعر فارسی در سبک عراقی دیده می‌شود، روانترین و شفافترین نوع آن نیز در همین بخش از ادبیات بچشم می‌خورد که می‌توان آن‌را سبک‌ساده یا سبک **سهل و ممتنع عراقی** نامید و آن سبک سعدیست. در روانی و فصاحت شاید تنها فردوسی و ایرج بتوانند با او رقابت کنند. بنابراین فردوسی مظهر **فصاحت خراسانی** و سعدی تجلی‌گاه **فصاحت عراقی** و ایرج نمودار کامل **فصاحت معاصر** است.

۳– سبک سایه‌روشن عراقی - عالیترین نمونه سبک سایه‌روشن در ادب فارسی چنانکه دیدیم شعر حافظ است. پس شعر او هم بهترین نمودار سبک سایه روشن عراقیست‌وهم زیباترین شکل‌سبک سایه‌روشن درتمام‌ادوار ادبیات فارسی‌است.

٤ــ سبک سایه‌روشن متمایل به‌تیرگی- بهترین نمونهٔ این نوع سبک، سبک نظامی است که گاهی پیچیده است و به‌شیوهٔ خاقانی نزدیک می‌شود مانند بعضی از صحنه‌های توصیفی و تشبیهی لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، وگاهی ساده است مانند قسمتهائی از هفت‌پیکر و اسکندرنامه و خسرو و شیرین بخصوص قسمتهای نقلی آنها، که در این میان سبک هفت پیکر سایه‌روشن متمایل به سادگیست؛ به‌همین دلیل هفت‌پیکر را می‌توان جذابترین و دلکشترین اثر نظامی دانست زیرا در آن از تعقید و تکلف چندان نشانی نیست.

***

در مورد انواع فرعی سبک عراقی بر اساس **موضوع و نوع ادبی** پیش از این سخن گفتیم و دیدیم که در این دوره این شکلهای فرعی دیده می‌شود: سبک عارفانه، سبک عاشقانه و رمانتیک، سبک تعلیمی، سبک طبیعت‌گرایانه، سبک ستایشی، سبک حماسی (به‌صورت حماسه نیمه تاریخی و تاریخی).

بارزترین و مشخص‌ترین ویژگی سبکی این دوره از لحاظ موضوعی یکی نفوذ تصوفست در شعر و دیگر پیدا شدن حماسه نیمه تاریخیست در این عصر.

***

ازلحاظ جغرافیائی نیز سبک عراقی را می‌توان به‌سبک شرقی (مانند سبک انوری و ظهیر و عطار و دیگران) و سبک غربی (مثل سبک خاقانی و نظامی و کمال‌اسماعیل و سعدی و حافظ) تقسیم کرد وسبک غربی را هم می‌توان به‌اقسام فرعی‌تری منقسم نمود ازقبیل: سبک آذربایجانی (مثل‌سبک‌خاقانی و نظامی) وسبک اصفهانی (مانندسبک کمال‌وجمال‌اصفهانی) وسبک شیرازی (مثل‌سبک‌سعدی‌وحافظ).

بیشک اگر در این زمینه‌های بکر تحقیق شود نتایج مهمی ببار خواهد آمد.

مکتب وقوع

در اوایل قرن دهم شیوهٔ تازه‌ای در غزل فارسی پدید آمد که می‌توان آن را مکتب وقوع یا **شیوهٔ بیان حال** و یا طرز شرح جزئیات یا جزئی‌گوئی نامید. تذکره‌نویسان این طرز تازه را که حدفاصلی است بین سبک عراقی و هندی به

نامهای مختلفی نامیده‌اند. برخی آن را روش وقوع و بعضی طرز وقوع و پاره‌ای دبستان وقوع و برخی دیگر واقعه‌گوئی و بیشتر زبان وقوع گفته‌اند.

بسیاری از پیروان این مکتب خود را وقوعی لقب داده‌اند. از آن جمله‌اند: وقوعی نیشابوری و پاره‌ای دیگر.

ویژگیهای این سبک را می‌توان در نکته‌سنجی و خیالپروری و مضمون‌آفرینی و سادگی زبان خلاصه کرد که بتدریج به‌پیچیدگی و باریک‌اندیشی و خیالبافی گرایش پیدا می‌کند و سبک هندی را بوجود می‌آورد. سادگی بیان از خصوصیات شعر تیموری است منتها در این دوره لغات عامیانه هم به‌آن افزوده می‌شود. از این‌رو شعر وحشی پر است از اینگونه اصطلاحات و تعبیرات. (نگاه کنید به‌صفحه ۱۲۲ همین کتاب).

اینک تفصیل بیشتری در این‌باره:

۱ــ نخستین ویژگی مکتب وقوع و سبک هندی وجود لغات و تعبیرات عامیانه است در شعر و این امر هم در شعر وحشی دیده می‌شود و هم در شعر صائب و دیگران. در این‌باره ضمن برشمردن خصوصیات سبک هندی بازسخن خواهیم گفت.

۲ و ۳ــ جزئی‌گوئی و تازه‌جوئی: مراد از جزئی‌گوئی بیان جزئیات رفتار عاشق و معشوق است که در گذشته بندرت سابقه داشته است زیرا غزلسرایان سبک عراقی در ماجراهای عشقی تنها کلیاتی را مطرح می‌کردند. کلیاتی ازقبیل: هجر، اشکریزی، فراق، ناز معشوق، نیاز و آه و ناله عاشق وغیره. درحالی‌که شاعر مکتب وقوع این حصار محدود را درهم می‌شکند و بسیاری دیگر از حرکات عاشق و معشوق را نیز به‌شعر درمی‌آورد، مثال:

بهرجا می‌روم اول حدیث نیکوان پرسم
که حرف آن مه نامهربان را درمیان پرسم
ز مدهوشی نفهمم هرچه گوید آن پری با من
چو از بزمش روم مضمون آن از دیگران پرسم
(شرف جهان‌قزوینی)

طرف کله به‌ناز شکستن نگه کنید — آن آهوانه دیدن و جستن نگه کنید
آن طرز تازیانه کشیدن به بادپا — وزکف عنان خلق گسستن نگه کنید

مست آمـدن به‌بزم بدیعـی ز بزم غیر بردن به‌تیغ دست و نشستن نگه کنید
(بدیع‌الزمان‌میرزای بدیعی)

از تـو نمـانده تاب جدائی دگر مـرا بهـر خدا مـرو به‌سفـر یا ببر مـرا
گر قصد آن نداشت که‌گردم‌زغم‌هلاك بهر چه کرد از سفر خود خبر مـرا
عزم سفر نموده و پرسم که هر دو روز سازد به‌عشق شهـرهٔ شهر دگر مرا
(شرف جهان قزوینی)

البته نطفه‌های تازه‌گویی و جزئی‌گرائی و بیان حال را می‌توان در غـزل پیشینیان نیز مشاهده کرد و به‌این نکته برخی از تذکره‌نویسان ازجمله میرغلامعلی آزاد بلگرامی نیز اشاره کرده‌اند:

«مخفی نماند که هنگامه‌آرای سخن‌طرازی شیخ سعدی‌شیرازی که عروج طرز غزلست خال خال وقوع گوئی دارد مثل این بیت:

دل‌وجانم‌بتومشغول‌ونظردرچپ‌وراست تا نگویند رقیبان که تو منظور منـی

اما ناسخ نقوش مانوی امیرخسرو دهلوی که معاصر شیخ‌سعدیست بانـی وقوع گوئی گردید، و اساس آن را بلند ساخت. می‌فرماید:

خـوش آن زمان که برویش نظـر نهفتـه کنم
چـو سوی مـن نگـرد زو نظـر بگـردانم
غـلام آن نفسم کـامدم چـو خـانهٔ او
بـه‌خشم گفـت کـه از در کشیـد بیرونش
چو رفتم بر درش بسیار دربان گفت کاین مسکین
گرفتـار است شایـد کاین طـرف بسیـار می‌آید[1]

اینك نمونه‌های دیگری ازجزئی‌گوئی‌ازسعدی به‌نقل ازکتاب «مکتب وقوع» (صفحه ۲):

دل پیش تـو و دیـده بـه‌جـای دگـرستم
تـا خصـم نـداند کـه تـرا می‌نگرستم
دوش ای‌پسرمی‌خورده‌ای چشمت‌گواهی‌می‌دهد
بـاری حـریفی جوکـه او مستور دارد راز را

۱. خزانه عامر، ص ۲۷، به‌نقل از مکتب وقوع، نگارش احمد گلچین معانی، ص ۲.

نگاه من به‌تو و دیگران بخود مشغول
معاشران ز می و عارفان ز ساقی مست
هرگز وجود حاضر و غایب شنیده‌ای
من در میان جمع و دلم جای دیگر است

جزئی‌گرائی مکتب وقوع و سبک هندی را تاحدی به‌مکتب توصیف‌گرائی (ناتورالیسم) شبیه می‌کند. البته میزان تازگی مضمونهای مکتب وقوع را هنگامی می‌توان بخوبی ارزیابی کرد که مضامین عاشقانه شعر فارسی از آغاز تا قرن دهم کاملاً استقصاء شود وبااین دوره مقایسه گردد. نگارنده این کار را درباره غزلیات سعدی انجام داده است و امید که روزی آنها را منتشر کند.

٤– مضمون‌سازی ـ مضمون‌سازی از خصوصیات مکتب وقوع و سبک هندیست و آن با طرح مسائل تازه و باریک‌اندیشی و جزئی‌گوئی از یک ریشه‌اند. به‌عبارت دیگر یکی از عوامل خیالپردازی و مضمون‌آفرینی و باریک‌نگری همان جزئی‌گرائی و دقت در اوضاع و احوال محیط است.

مراد از مضمون‌آفرینی آوردن تصویرها و تعلیلها و تشبیهات و استعارات و حیرت‌آفرینیهای تازه است که در مکتب وقوع بفراوانی دیده می‌شود و این کار به‌سبک هندی هم کشیده شده است و در آنجا با پیچیدگی و غرابت توأم گردیده است:

غم نیست گر به‌خنجر کین می کشد مرا بهر رقیب می کشد این می کشد مرا

که معشوق عاشق را برای خاطرشاد کردن رقیب می کشدو البته این علت‌سازی و دلیل‌آفرینی شاعرانه کاملاً تازگی دارد. مثالهای دیگر:

از کاه کهربا بگریزد ز بخت ما خنجر به‌جای برگ برآرد درخت ما
(وحشی)

من بدروز را آن بخت بیدار ازکجا باشد
که در کویش شبی چون پاسبانان تا سحر گردم
نه ازسوز محبت بی‌نصیبم همچو پروانه
که در هر انجمن گرد سر شمعی دگر گردم
(وحشی)

چون تمام ویژگیهائی که برای مکتب وقوع برشمردیم در سبک هندی‌هم

کم و بیش دیده می‌شود و این دو جز در روانی و پیچیدگی اختلاف عمده دیگری با هم ندارند می‌توان این مکتب را از سبکهای فرعی مکتب هندی شمرد و آن را **سبك هندی روشن** نامید و همچنین می‌توان آن را مکتبی مستقل دانست و سبکی جداگانه بحساب آورد و آن را خویشاوند سبک هندی بشمار آورد. در این باره، پس از این هم سخن خواهیم گفت.

تکوین مکتب وقوع ـ برخی از تذکره‌نویسان پایه‌گذار مکتب وقوع را لسانی شیرازی (م - ۹٤۱) می‌دانند ولی اغلب مؤسس آن را شرف جهان قزوینی دانسته‌اند اما سلسله‌جنبان همهٔ این شاعران بابافغانی شیرازیست (م - ۹۲۵ یا ۹۲۲) که نقطهٔ عطفی بود در تحول سبک عراقی به‌مکتب وقوع و سبک هندی. وی دارای طرز بیانی ساده و روان و استوار و شورانگیز و بی‌تکلف است و شعرش با نکته‌سنجی و مضمون‌آفرینی و خیالهای لطیف و عواطف رقیق و بدیع همراهست و این شیوه در حدود یک قرن ادامه داشت با این تفاوت که سادگی و روانی بتدریج بسوی پیچیدگی و تعقید پیش می‌رفت. این طرز بوسیلهٔ دیگران هم اقتباس شد تا آنکه وحشی بافقی آن را به‌مرحلهٔ کمال رسانید و در لطف بیان سرآمد پیروان این طریقه گردید. ادامه‌دهندگان راه‌فغانی و دوستداران مکتب وقوع عبارتند از: نصیبی گیلانی (م - ۹٤٤)، قاسم اردستانی (م - ۹۸٦)، نوعی خبوشانی (م - ۱۰۱۹)، حکیم رکنای مسیح کاشانی (م - ۱۰٦٦).

سبك هندی

به‌سبکی که از قرن یازدهم آغاز می‌شود و تا قرن دوازدهم در ایران و تا عصر حاضر در هندوستان و افغانستان ادامه می‌یابد سبک هندی می‌گوئیم یعنی سبکی که دارای خصوصیات طرز وقوع است به‌اضافه پیچیدگی و ایجاز، بنابراین این مکتب بر ریزه کاری و مضمون‌سازی و عامیانه‌گرائی و پیچیدگی بنا شده است.

دیدیم بسیاری از ویژگیهای این سبک از همان آغاز؛ در سبک عراقی هم دیده می‌شود مثلاً مضمون‌سازی در شعر نظامی و خاقانی و کمال‌الدین و جمال‌الدین اصفهانی و ظهیر و امیرخسرو و امیرحسن و حافظ و کمال خجند و جامی

و امیرشاهی و جلالی و شاعران مکتب وقوع نیز دیده می‌شود. منتهی چنانکه گفتیم بابافغانی که غزلش نقطهٔ عطفی در تحول سبک عراقی و مکتب وقوع به‌سبک هندیست بنیان‌گذار این دو شیوه (مکتب وقوع و سبک هندی) است. او سرحلقه تمام تازه‌گویان هر دو مکتب است.

اینکه برخی از محققان منکر سبک واحدی بنام سبک هندی گردیده‌اند و در مقابل سبکهای متعددی در این دوره برشمرده‌اند بدون آنکه وجه اشتراکی بین آنها قائل شوند و بی‌آنکه اینها همه را شاخه‌های فرعی یک سبک واحد بدانند چندان راه صوابی نپیموده‌اند. زیرا این امر نادیده‌گرفتن اصول نقد ادبی و سبک‌شناسی است. چه همهٔ شیوه‌های مختلف شعر در دورهٔ صفوی شاخه‌هائی از تنه یک درختند یعنی از تنه درخت سبک هندی، حتی چنانکه دیدیم مکتب وقوع را نیز می‌توان از فروع این سبک به‌شمار آورد زیرا با آن وجوه اشتراك بسیار دارد و جز سادگی و پیچیدگی تفاوتی چندان با هم ندارند و تفاوت وحشی با صائب و بیدل در سبک هندی مثل تفاوت سعدیست با خاقانی و نظامی در سبک عراقی.

این تسامح ازین‌جا برخاسته است که برخی پیچیدگی و نازك خیالی را از خواص ذاتی و عام سبک هندی دانسته‌اند. درحالی‌که اگر این خصوصیت را تعمیم ندهیم می‌توانیم مکتب وقوع را هم از شاخه‌های سبک هندی بشمار آوریم.

دربارهٔ اصطلاح سبک هندی هم نباید سختگیری کرد زیرا گفته‌اند: «لامشاحة فی‌الاصطلاح» (در تسمیه اصطلاحات سختگیری جایز نیست) چه، اولاً تغییر اصطلاح در علوم و فنون کار خوبی نیست برای اینکه تعلیم را دشوار می‌سازد و گسستگی فرهنگی ایجاد می‌کند. ثانیاً هیچ اصطلاحی در هیچ علم یا فنی صددرصد بر تمام مصادیق آن دلالت نمی‌کند، همانطور که سبک عراقی هم بر تمام اجزاء آن دلالت نمی‌نماید یعنی این مکتب که برخاسته از عراق است، شعرای خراسانی (مانند انوری) و ماوراءالنهری (مثل ظهیر فاریابی و مولوی بلخی) و آذربایجانی (نظیر خاقانی و نظامی و فلکی) را نیز دربر می‌گیرد. کسانی که می‌خواهند کلمه هندی را با اصفهانی یا صفوی عوض کنند باید بدانند که در آن صورت هم پارسی‌گویان هند و فارس و آذربایجان و خراسان و عثمانی را شامل نمی‌شود. بنابراین همان مشکل اصطلاح هندی را دربر دارد.

پایه‌گذاران سبک هندی- چنانکه دیدیم پایه‌گذار سبک هندی در درجه اول بابافغانیست که راهگشای شاعران دورهٔ صفوی شد. اما پیشاهنگ سبک هندی پیچیده بنابر نظر دکتر ذبیح‌الله صفا، خواجه‌حسین ثنائی (م- ۹۹۲) است. زیرا او بود که معانی بیگانه و نکته‌های دشوار و نامأنوس را همراه تشبیهات وهمی و خیالی و مجازها و استعارات عجیب در شعر گنجانید و معانی غریب بسیار را در الفاظی اندك و ابیاتی محدود جای داد و به‌عبارت دیگر او بود که مفاهیم عجیب و خیالهای دور و دراز را در کلامی کوتاه و فشرده ریخت و به‌اصطلاح اهل بلاغت ایجازی مخل بوجود آورد. ثنائی و پیروانش تصویرسازی را که مایه رسائی و دلنشینی شعر و ادبیات است بشکلی در شعر نشاندند که سبب دلزدگی اهل ذوق گردید.

البته شاعران سبک هندی پرورش‌یافته در ایران در پیچیده‌سرائی و مبهم‌بافی چندان افراط نکردند و سبکی بین بین بوجود آوردند که حدفاصل میان مکتب وقوع و سبک هندی دیرفهم (سبک هندوستانی) بود به‌این سبب در آثار کسانی مانند عرفی شیرازی، کلیم کاشانی، طالب آملی و صائب تبریزی اشعار و ابیات دلاویز و روان و زیبا نیز بچشم می‌خورد. تک‌بیتهای دلنشین مکتب هندی در میان همین آثارند.

برخی نیز سرسلسلهٔ پیچیده‌گویان و خیال‌بندان را میرزاجلال اسیر (م- ۱۰۶۹) دانسته‌اند. ازآن جمله‌اند میرعبدالرزاق خوافی که درباره‌اش نوشته است: «در شعربانی بنیاد خیال‌بندیست و خیال‌بندان زمان حال را به‌پیروی او سر افتخار بلند است»[1] ولی چنانکه دیدیم بنابر نظر دکتر صفا، خواجه‌حسین ثنائی سرحلقه این دسته ازسخنورانست.

شاعرانی که از شیوهٔ او پیروی کردند و در آن راه مبالغه نمودند و سبکی دشوار و گاهی فاقد استحکام بوجودآوردند عبارتند از: غنی کشمیری (م- ۱۰۷۹)، شوکت بخاری (م- ۱۱۰۷)، ناصرعلی سهرندی (م- ۱۱۰۸)، جویای تبریزی (م- ۱۱۱۸)، بیدل عظیم‌آبادی (م- ۱۱۳۳)، آفرین لاهوری (م- ۱۱۵٤)، گرامی-کشمیری (م- ۱۱۵٦)، غنیمت کشمیری (م- ۱۱۵۸).

۱. از تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، بخش یکم، ص (۵۳۳).

همین گروه که اکثرشان از هند برخاسته‌اند سبک واقعی هندی یا سبک خاص هندی یا **سبک هندوستانی** را بوجود آوردند و با آنکه اینان با جلال اسیر و کلیم و صائب از یک مکتبند اما در باریک‌اندیشی و مبهم‌گوئی و خیالبافی و بنظم کشیدن معانی غریب و پیچیده فرسنگها بر آنان پیشی گرفتند و زیاده رویهای اینان و پیروان هندی و غیرهندی ایشان سبب بدنام شدن سبک هندی و باعث نهضت تجدید سبک در قرن سیزدهم و چهاردهم شد و بعلت قطع ارتباط تدریجی هند با زبان سالم فارسی، زبان این دسته از شاعران از زبان اصلی ایران دور شد و لهجه‌ای افراطی و گونه‌ای اختراعی در زبان فارسی بوجود آمد که می‌توان آن را «لهجهٔ هندی» یا «فارسی هندی» نامید.

ویژگیهای سبک هندیـ سبک هندی دارای این ویژگیهاست:

۱ــ تازه‌گوئی و غرابت و آوردن معنی بیگانه و خیال باریک و تصنع که گاهی توأم با دیریابی و پیچیدگی می‌شود.

۲ــ پیوند چند جانبهٔ کلمات با هم.

۳ــ مضمون‌سازی.

٤ــ مبالغه در ایجاز مخل و ایجاد زبانی خاص.

٥ــ مبالغه و افراط در خصوصیات سبک عراقی.

٦ــ بهره‌گیری از محیط اطراف برای آفریدن تشبیه و مضمون.

۷ــ بازی با کلمات.

۸ــ تکرار قافیه.

۹ــ توجه به‌بعضی آرایشهای ادبی و صنعتگریهای خاص.

۱۰ــ بکاربردن زبان عامیانه.

مهمترین و مشهورترین خصوصیات این سبک پیچیدگی و غرابت و بیگانگی معانی است. برای پی‌بردن به‌این خصوصیات بهتر است به‌این کتابها رجوع شود:

تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، بخش یکم از صفحه ۵۲۱ تا ۵۷۵.

تحول شعر فارسی از زین‌العابدین مؤتمن.

ولی ما چند مورد از موارد یادشده را به‌اختصار ذکر می‌کنیم:

۱ــ دربارهٔ ابهام و پیچیدگی و غرابت و دشواری معنی که مهمترین و مشهورترین مسأله این سبک است، این توضیحات را می‌توان داد:

ابهام و پیچیدگی بعضی از اشعار این دوره ناشی از کاربرد اصطلاحات علمی و فنی و عرفانی نیست چنانکه در شعر انوری یا مولوی یا خاقانی می‌بینیم و همچنین این امر ناشی از استعمال کلمات منسوخ و لغات قلنبه آنطور که در شعر خاقانی دیده می‌شود نیز نیست. بلکه باتوجه به‌سادگی زبان و بیان و لغات این پیچیدگی و تعقید ناشی از این امور است:

الف— متراکم کردن معانی بسیار در الفاظ کم و ایجاد ایجاز مخل.

ب— اصرار در باریک‌اندیشی و مضمون‌سازی و آوردن مطالب دور از ذهن.

ج— آوردن تشبیهات و استعارات و وجه شبه‌ها و تمثیلها و ارسال مثلها و حسن تعلیلهای غریب و ناآشنا، والا می‌دانیم که وجود زبان ساده و استعمال کلمات و تعبیرات عامیانه یکی از ویژگیهای عمدهٔ این شیوه است.

باری تحقیق در جلوه‌های مختلف دشوارگوئی سبک هندی و تعیین سهم هر یک از عوامل یادشده مستلزم مطالعات بیشتری است.

۲— مضمون‌سازی ـ پیش ازین دیدیم مضمون‌سازی از ویژگیهای مکتب وقوع نیز هست حال باید بگوئیم این خاصیت مهمترین ویژگی سبک هندی هم می‌باشد و این ویژگی هم در شعر وحشی دیده می‌شود و هم در شعر صائب منتهی در یکی کمتر و در دیگری بیشتر و این کار گاهی مخل فصاحت و روانی نیست مانند بسیاری از شعرهای صائب و وحشی و گاهی مغایر فصاحتست مانند بیشتر اشعار صائب و بیدل و غالب و پیروان سبک هندوستانی.

البته ریشهٔ مضمون‌آفرینی را باید در سبک عراقی جستجو کرد یعنی در شعر نظامی، خاقانی، ظهیر، کمال اسماعیل، جمال‌الدین اصفهانی، امیرخسرو، حافظ، کمال خجند و جامی. به‌این سبب در تذکره‌ها و کتب تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی، اینان را پایه‌گذار مکتب وقوع و سبک هندی می‌دانند.

۳— توجه به‌صنعتگریهائی خاص که لازمه مضمون‌سازی و باریک‌اندیشی و خیالپردازیست و این آرایشها که سبک هندی بدانها گرایش دارد چنانکه دیدیم عبارتند از اغراق، حسن تعلیل (دلیل‌آفرینی شاعرانه)، ایهام، تشبیه، استعاره وغیره.

٤— زبان سبک هندی ـ زبان این دوره بیشتر زبان عصر تیموریست و دارای چند ویژگیست:

الف— نفوذ لغات ترکی- لغات ترکی و عربی در آن از سبک عراقی بیشتر است زیرا در قرن یازدهم زبان ترکی در قسمت مهمی از نواحی ایران بخصوص در آذربایجان بوسیله قزلباشان رایج گردید و لغات این زبان بیش از بیش در فارسی نفوذ کرد.

ب— عامیانه‌گرائی- بعلت روی‌گرداندن شاعران از دربار پادشاهان صفوی و روی آوردن به‌مردم کوچه و بازار و هم‌چنین بعلت آنکه بسیاری از شعرای این دوره خود پیشه‌ور و کاسب بوده‌اند شعر این دوره پر است از اصطلاحات و تعبیرات بازاری و عامیانه (به‌ص ۱۲۱ نگاه کنید). فراوانند در این دوره شاعران کفشگر و خیاط و قناد وغیره. این خصوصیت چنانکه دیدیم در مکتب وقوع نیز وجود دارد.

ج— در این‌عصر لغات نادرست وعبارات آشفته واردنظم و نثر فارسی شد و سبب آن مبالغه در مضمون‌یابی و عدم تسلط بعضی از شاعران بر زبان فارسی بود. قطع ارتباط برخی دیگر از شعرا با آثار استادان قدیم نیز یکی دیگر از عوامل این خامیست. برای اطلاع بیشتر دراین‌باره به‌تاریخ ادبیات درایران، ج پنجم، بخش یکم صفحهٔ ۴۳۶ تا ۴٤۲ نگاه کنید.

د— علاوه بر اینها درهندوستان لهجه‌ای خاص‌از فارسی‌بوجود آمد که گفتیم آن را باید «فارسی هندی» یا «فارسی هندوستانی» نامید. این بخش از زبان فارسی با فارسی ایران تفاوت داشت و در آن پیچیدگی و نارسائیها و اغلاطی دیده می‌شد و یکی ازعوامل تعقید بیش از حد سبک هندوستانی وضع خاص این لهجه است.

سبکهای فرعی مکتب هندی - از آنچه دیدیم می‌توان سه نوع سبک هندی قائل شد یکی سبک هندی تیره و یا سبک هندی افراطی یا سبک هندی خاص یا **سبك هندوستانی** که گفتیم گویندگانش بیشتر اهل هند بوده‌اند و نماینده برجسته آنان بیدل و شوکت است. دیگر سبک هندی روشن که سرایندگانش بیشتر ایرانی بودند (مانند وحشی و بابافغانی). سوم، سبک هندی بین‌بین و سایه-روشن و آن نیز بیشتر در ایران رواج داشته است و نمایندگان آن عبارت بوده‌اند ازعرفی شیرازی، کلیم کاشانی، محتشم، صائب.

درآثار این گروه هم اشعار پیچیده و نیمه‌پیچیده دیده می‌شود و هم شعرهای روان و زیبا که به‌صورت تک‌بیت و ضرب‌المثل مشهور شده‌اند. این تقسیم‌بندی

درصورتیست که شیوهٔ وقوع را هم جزء سبک هندی بشمار آوریم.

سبک هندی در اواخر قرن دوازدهم و اوایل قرن سیزدهم در ایران روبه خاموشی می‌رود و جای خود را به دوره بازگشت می‌دهد ولی سبک هندوستانی در هند ادامه یافت و هنوز هم در آن سرزمین ازبین نرفته است. تعیین ویژگیهای این زبان مستلزم تحقیقات و بررسیهای بیشتریست.

هـ- بسیاری از لغات و تعبیراتی که در سبک خراسانی و عراقی رایج بود در این دوره از رواج می‌افتد؛ از این قبیلند: ایدر، ایدون، کیاخن، کرنجو، کشی، چشم‌آغیل، گربز. به‌صفحهٔ ۷۱۳ تا ۷۱۹ همین کتاب نگاه کنید.

و- ساختمانهای دستوری رایج درسبک خراسانی و اوایل سبک عراقی که در شعر فردوسی و منوچهری و سعدی و مولوی فراوان بود در این دوره منسوخ می‌گردد. زیرا در این عهد دوره دوم تاریخ زبان فارسی که از قرن هشتم آغاز می‌شود شروع شده است‌ودیگر از آن اشکال دستوری نمی‌توان یافت مگر بندرت. برای دیدن اینگونه ساختمانهای دستوری به‌این مأخذها رجوع کنید:

سبک‌شناسی بهار، جلد اول و دوم؛ صفحه ۷۱۱ تا ۷۱۹ همین کتاب؛ «زبان کهنترین آثار نثر فارسی»[1] از ژیلبرلازار به‌زبان فرانسه؛ «تحول فعل در زبان فارسی» از خسرو فرشیدورد و همچنین به‌مقالات دیگر نگارنده دربارهٔ تحول جمله و فعل در مجله‌های دانشکده ادبیات دانشگاه تهران و مشهد و وحید و گوهر.

***

علاوه بر این غیر از سبک هندی شیوه‌ای دیده می‌شود که دنباله‌رو سبک عراقی و مکتب وقوعست و در آن نازك‌خیالی و مضمون‌سازی و پیچیدگی کمتر بچشم می‌خورد و از ویژگیهای آن روانی و سادگی نسبی است.

پیروان این شیوه خود بر چند دسته‌اند:

الف- حماسه‌سرایان و داستان‌پردازان و حکایت‌سازان این دوره از این شیوه پیروی کرده‌اند زیرا در اشعار نقلی که هدف آن بیان حوادث است نمی‌توان لفاظی کرد و مضمون‌بافی و پیچیده‌گوئی نمود مگر بشکلی محدود که غیرعادیست

1. G.Lazard, La Langue des plus Anciens Nonuments de la Prose Persane

زیرا این قسم از ادبیات مقتضی سادگی بیان و روانیست، نه‌پیچیدگی وتعقید و خیال‌بندی؛ و اصولاً باید دانست که پیچیده‌گوئی ونازك‌خیالی بیشتر درغزل سبك هندی دیده می‌شود.

ب- آنهائی که به‌سبک قدیم قصیده می‌ساخته‌اند مانند عارف ایگی (م- ۱۰۳۰) و اظهری شیرازی (م- ۱۰۶۱) و میرزامحمدحسن نورس دماوندی (در قصیده‌های او) که بیشتر به‌سبک شاعران خراسان شعر می‌سروده‌اند.

ج- آنهائی که دنباله‌رو شاعران سده هشتم و نهم بودند. از این قبیلند: شاپور تهرانی، ظهوری، نظیری نیشابوری، غزالی مشهدی (م- ۹۸۰) که به‌التزام و تجدید مطلع و انتخاب ردیفهای دشوار پرداختند[1].

سبک هندی را از نظر **موضوع** و **قالب** نیز می‌توان به‌اقسام فرعی دیگری تقسیم کرد که ما به‌آن اشاره می‌کنیم:

قالبهای شعری در سبك هندی- قالب شعر در سبك هندی همان قالبهای رایج در سبك عراقیست زیرا دیدیم که یکی از خصوصیات شعر فارسی آنست که هر وزن و قالبی را می‌توان برای بیان هر موضوعی بکار برد[2]. بهمین دلیل در این دوره هم قالب غزل و قطعه و قصیده و رباعی و دوبیتی و ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و مثنوی بچشم می‌خورد. منتها قالب غزل رایجتر از قالبهای دیگر است و غزلها و قصاید اجتماعی و اخلاقی و روانشناسی و فلسفی و دینی در این دوره بخصوص درشعر صائب و کلیم و دیگران بسیار است و این نوع شعر جانشین غزلها و قصاید عرفانی سبک عراقی شده است. همچنین غزلهائی که حاوی معما و چیستان است در این عصر و عصر تیموری فراوانست.

مثنوی بخصوص ساقینامه و مثنویهای عاشقانه و حماسه‌های تاریخی و دینی نیز در این عصر بسیار است.

موضوعات و انواع ادبی در سبك هندی- در این دوره تمام انواع ادبی ادوار گذشته کم و بیش دیده می‌شود، از آن جمله‌اند: مدح، هجو، هزل، زندانامه (حبسیه)، اخلاق، عرفان، عشق، ماده تاریخ، معما، شعر مذهبی. ولی در این عصر در موضوعات ادبی این تفاوتها با ادوار قبل به‌چشم می‌خورد:

۱. از تاریخ ادبیات در ایران، ج۵، ص۵۵۰، بخش یکم.

۲. به‌صفحه ۱۸۴ همین کتاب نگاه کنید.

۱- معما و ماده تاریخ که از دورهٔ تیموری رایج شده بود در این عصر هم رواج دارد. در این عهد نیز مانند عصر تیموری شاعرانی که معمائی لقب گرفته‌اند، بسیارند. (برای آگاهی بیشتر به‌تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، بخش یکم و تذکره‌ها نگاه کنید).

۲- غزل و قصیده که در ادوار قبل بیشتر برای شرح معانی عاشقانه و عرفانی بکار می‌رفت، دراین دوره برای بیان اخلاق و فلسفه و حکمت و روانشناسی نیز استعمال می‌شود و صائب و کلیم و هم‌سبکانش از این غزلها بسیار دارند.

۳- رواج شهرآشوب یا عالم آشوب - شهرآشوب یا شهرانگیز یعنی وصف شهرها و اصناف و دوستان شاعر در آن شهرها که بصورت مستقل در قدیم سابقه زیادی نداشت (جز شهرآشوب مسعودسعد)، در این دوران بعنوان نوعی مستقل رواج یافت و کسانی مانندلسانی شیرازی، وحیدی‌قمی، رشکی همدانی، سیفی‌بخاری، حکیم شاه‌محمد فغفور لاهیجی، تقی‌الدین اوحدی، حکیم شفائی، نشاطی، میرزاطاهر-وحیدقزوینی وغیره به‌سرودن این قسم شعر دست زدند. (برای اطلاع بیشتر به آخرین بخش «سبک خراسانی در شعر فارسی» از دکتر محجوب نگاه کنید).

۴- شعر عرفانی رو به‌ضعف می‌گذارد به‌این معنی که این نوع شعر یا کمتر گفته می‌شود و یا آنهائی که گفته شده است با اشعار صوفیانه دورهٔ قبل یعنی اشعار سنائی و عطار و مولوی و عراقی و سعدی و حافظ قابل مقایسه نیست.

۵- رواج ساقینامه و مغنی‌نامه - ساقینامه و مغنی‌نامه یعنی شعری که در وصف می، مینا، مطرب، شرح ناپایداری جهان، وارستگی و اغتنام فرصت است، رونق می‌گیرد. این قسم شعر که در قدیم رواج چندانی نداشته است دراین عصرفراوان می‌شود. ساقینامه‌ها را می‌توان به‌دو دسته تقسیم کرد یکی آنهائی که بشکل مثنوی است مانند ساقینامه فخرالدین گرگانی و حافظ و پیروانشان. دیگر آنهائی که به‌شکل ترجیع بند است مثل ساقینامه فخرالدین عراقی و مقلدانش.

عالیترین و دلکشترین ساقینامه‌های زبان فارسی متعلق است به‌رند شیراز حافظ شیرین‌سخن که دهها نفر پس از وی از آن تقلید کرده‌اند و این قسم شعر را بصورت نوعی تازه درآورده‌اند، پس‌یکی از ویژگیهای عمده شعر دورهٔ مکتب وقوع وسبک هندی، تجلی و رواج ساقینامه‌هاست به‌عنوان نوعی تازه. بسیاری از ساقینامه‌های این دوره به‌وصف پیغمبرا کرم وائمه‌اطهارختم‌می‌شده است.(برای اطلاع

بیشتر نگاه کنید به‌مقدمه تذکرهٔ میخانه از احمد گلچین معانی و تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، بخش یکم ص ۶۱۵ تا ۶۲۲).

۶ـ حماسه های تاریخی- این نوع مثنویها نیز در این دوره تحت تأثیر فتوحات شاهان صفوی و شکوه و جلال سلاطین گورکانی هند و عثمانی رواج کامل داشته است، از آن جمله است:

«نسبنامهٔ شهریاری» در شرح پادشاهی سلسله قطب شاهیان گلکنده هند (۹۱۸-۱۰۹۸).

«همایون‌نامه» درباره شرح پادشاهی همایون‌شاه گورکانی (۹۳۷-۹۶۳).

«غزای سلیمانی» دربارهٔ پیروزیهای سلطان سلیمان عثمانی (۹۲۶-۹۷۴).

«شاهنامهٔ بهشتی» در توصیف جنگهای سلطان‌مراد سوم عثمانی (۱۰۰۳-۹۸۲).

«فتوح‌العجم» در باب فتح تبریز بدست عثمان‌پاشا (۹۹۳).

«فتحنامه عباس نامدار» یا «شاهنامه صادقی» از صادق‌بیک‌افشار دربارهٔ سلطنت شاه‌عباس کبیر.

«شاهجهان‌نامه» در شرح پادشاهی شاهجهان گورکانی (۱۰۳۷-۱۰۶۸).

«شاهنشاه‌نامه» از کلیم کاشانی (م-۱۰۶۱) منظومه‌ایست درباره سرگذشت تیمور و فرزندان و جانشینانش تا عهد ظهیرالدین بابر و همایون‌شاه گورکانی.

«جنگنامه کشم» (قشم) درباره فتح قشم بوسیله شاه‌عباس از شاعری بنام قدری.

«جرون‌نامه» از همان شاعر دربارهٔ فتح جزیره هرمز بوسیله شاه‌عباس در سال ۱۰۳۱.

«وقایع‌الزمان» یا «فتحنامهٔ نورجهان‌بیگم» اثر ملا کامی سبزواری درباره کارهای جهانگیرگورکانی (۱۰۱۴-۱۰۳۷).

«جهان‌نامهٔ» درباره تاریخ هند.

«شاهنامهٔ عباسی» از کمالی سبزواری درباره سلطنت شاه‌عباس.

«شرفنامهٔ محمدشاه» دربارهٔ ناصرالدین محمدشاه‌گورکانی (۱۱۳۱-۱۱۶۱).

«منظومهٔ نادری» درباره نادرشاه افشار.

«شهنامهٔ نادری» در باب حمله نادر به هندوستان (۱۱۵۱).

بطوری که دیده می‌شود این منظومه‌ها بیشتر در وصف شاهان گورکانی و عثمانیست زیرا آنان برعکس صفویان بشاعران بیشتر توجه می کردند و با دادن صله اینان را بسرودن چنین منظومه‌هائی تشویق می‌نمودند.

۷— رواج اشعار مذهبی در این دوران ـ به‌اقتضای محیط اجتماعی و بر اثر استقرار حکومت شیعی مذهب صفوی، اشعار مذهبی بصورت حماسه‌های دینی و قصاید وترجیعات و غزلهای مذهبی رواج یافت. ازآن جمله‌اند: مراثی محتشم‌ـ کاشانی و منظومه‌های متعدد حماسی دینی مانند:

«صاحبقران‌نامه» از مؤلفی ناشناخته که منظومه‌ایست قهرمانی و ملی و دینی.

«شاهنامهٔ حیرتی» از ملاحیرتی تونی دربارهٔ جنگهای پیامبرا کرم و پیشوایان مذهب تشیع.

«غزونامه اسیری» از شاعری اسیری نام (با اسیری لاهیجی اشتباه نشود). این اثر نیز شرح غزوات پیامبرگرامی اسلامست.

«حملهٔ‌حیدری» از میرزامحمد باذل ملقب به‌رفیع‌خان (م - ۱۰۸۳) که از شاعران مهاجر به‌هند است. موضوع منظومه سرگذشت پیامبر اکرم(ص) و حضرت علی‌علیه‌السلام وکوششهای آنانست در نشر اسلام تا شهادت امام نخستین شیعیان. این اثر ناتمام ماند تا آنکه شاعر دیگری بنام ابوطالب فندرسکی اصفهانی آن را تمام‌کرد و در سال ۱۱۳۰ شاعر دیگری بنام «نجف» که قصد اتمام‌کار باذل را داشت سروده‌های ابوطالب اصفهانی را به‌آن افزود.

مکتب بازگشت ادبی

نازک‌خیالیها و پیچیده‌گوئیهای سبک هندی که مایه سرخوردگی شاعران و مردم از این سبک شده بود، سبب پدید آمدن نهضت بازگشت ادبی شد یعنی مکتب پیروی و تقلید از شاعران سبک خراسانی و عراقی.

کانون این نهضت در اصفهان بود و پیشاهنگانش عبارت بودند از: سیدمحمد شعلهٔ اصفهانی (م - ۱۱۶۰)، میرزامحمد نصیراصفهانی (م - ۱۱۹۲)، میرسیدعلی مشتاق اصفهانی (م - ۱۱۷۱).

مشتاق، رهبر این نهضت ادبی شد و شاعران جوان اصفهانی بدور او حلقه

زدند. اینان عبارت بودند از: عاشق اصفهانی (م-۱۱۸۱)، صهبای قمی (م-۱۱۹۱)، لطفعلی آذربیگدلی (م-۱۱۹۵)، هاتف اصفهانی (۱۱۹۸)، صباحی-بیدگلی کاشانی (م-۱۲۰۶). این گروه پیشرو تجدید سبک شدند و شاعران عهد فتحعلیشاه را پرورش دادند و سبک هندی را در ایران برانداختند.

سلطنت قاجاریه و ایجاد آرامش و ثبات درمملکت وتشکیل دربار عریض و طویل فتحعلیشاه و جانشینان او زمینه را برای این نهضت و تجدید اشعار درباری و ستایشی بیش از پیش فراهم ساخت، زیرا پادشاهان این سلسله به‌شیوهٔ دربار محمود و سنجر صله و جوایز فراوانی بشعرا می‌دادند و موجب رونق شعر عاشقانه و مدحی و حماسی می‌شدند. بطوری که شاعران این زمان لقب ملک‌الشعرائی می‌یافتند، از آن جمله بود فتحعلی‌خان صبا که انجمنی بنام «انجمن خاقان» تشکیل داد و شاعران را بدور خود جمع کرد. اینان به‌ستایش از شاه و ولیعهد و شاهزادگان و رجال درباری می‌پرداختند.

این تجدید سبک بی‌شباهت به‌تجدید حیات و نوروئی (رنسانس) اروپا نیست با این تفاوت که در ایران بواسطه روی‌ندادن تحولی اساسی درجامعه، جنبهٔ ابداعی آن کمتر و جنبهٔ تقلیدیش بیشتر بود، درحالی که ادبیات دورهٔ کلاسیک اروپا زائیده دورانی جدید بود و اقتباس وتقلید درآن با ابتکار ملازمت داشت بخصوص در انگلستان که این تقلید با هزاران نوآوری و ابداع همراه گردید. به‌صفحه های پیشین همین کتاب نگاه کنید.

شاعران رسمی دورهٔ بازگشت وتجدید سبک، یا ازسعدی و حافظ و شاعران سبک عراقی پیروی می کردند مانند فروغی و نشاط و یا از فرخی و عنصری و فردوسی مانند صبا و فتح الله‌خان شیبانی ویا کسانی مثل قاآنی ویغما که شیوه‌ای بینابین سبک خراسانی و عراقی داشتند. بنابراین سبک اینها یا عراقی نشان است یا خراسانی نشان و یا بین بین. معهذا نباید پنداشت در این دوره هیچ ابداع و ابتکاری صورت نگرفته است، بلکه باید دانست که در اشعار بعضی از شاعران این عصر مانند یغمای جندقی و قاآنی شیرازی تجددها و نوآوری‌هائی هم دیده می‌شود. ولی‌رویهمرفته چون اساس بر تقلید است تقلید کنندگان هیچگاه به‌پیشوایان خود نرسیده‌اند. بهرحال این عهد و زمان را باید عصر رکود ادبی دانست و عامل اصلی آن هم سکون اجتماعی و اقتصادی این دوره است. دورانی که با زمان محمود

و ملکشاه و سنجر از لحاظ اجتماعی تفاوت فراوانی نداشته است.

سوضوعات و انواع ادبی این زمان هم مانند دوران پیشین است یعنی شامل حماسهٔ تاریخی، حماسه مذهبی، تصوف، پند و اندرز، عشق، مدح، هزل و شعر مذهبی است.

قالبهای ادبی نیز همانست که در طول نهصد سال گذشته بوده است یعنی عبارت بوده است از: مثنوی، غزل، قطعه، قصیده، رباعی، دوبیتی (ترانه)، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند. در این میان قصیده و غزل رایجترین قالب شعر بوده است زیرا مدیحه و ستایشنامه کاملاً رواج داشته است.

زبان شعر در غزل و مثنوی غیرحماسی همان زبان عصر حافظ و تیموریان و صفویه است منتها لغات عامیانه که در سبک هندی رایج شده بود دیگر چندان بچشم نمیخورد. زبان حماسه‌ها و قصیده‌های مدحی و ستایشنامه‌ها بزبان فرخی و عنصری و فردوسی یعنی بزبان سبک خراسانی نزدیک است.

سبکهای فرعی دوره بازگشت علاوه بر آنچه گفتیم عبارتند از : ۱— سبک دیوانی و درباری. ۲— سبک فلسفی و عرفانی. ۳— سبک فقیهانه؛ که می‌توان آنها را سبکهای رسمی گفت. در مقابل اینها **سبک عامیانه** و بازاری قرار دارد که چنانکه دیدیم در دورهٔ صفوی هم وجود داشته است. اینک توضیح بیشتری در این باره:

مراد از سبک دیوانی و درباری سبک شاعران ستایشگر و مداح است که نامشان را بردیم. به‌این گروه نام پادشاهان و وزیران و شاهزادگان و دیوانیان شاعر را هم باید افزود یعنی کسانی مانند فتحعلیشاه و ناصرالدین‌شاه و قائم‌مقام و بسیاری دیگر را.

از شاخه‌های شعر رسمی شعر اهل مدرسه و فقیهان و مجتهدانست که «با آنکه اوقاتشان مصروف مسائل مربوط به‌حلال وحرام وتقلید و اجتهاد بود عاری‌از ذوق ادبی نبودند. تعدادی از شعرای دیوانی مثل قاآنی و یغما با حوزه‌های علمی نیز ارتباط داشتند. در کتاب فقها گاهی موضوعات لغوی و ادبی هم درکنار مسائل فقهی مطرح می‌شد، چنانکه درکتاب معروف جامعه‌الشتات میرزاابوالقاسم قمی به‌سؤالهائی پاسخ داده شده است که درباره معنی اشعار سعدی و حافظ است. بعضی‌از فقهارسالات‌وآثارادبی‌هم تألیف کرده‌اندازجمله سیدمهدی‌بحرالعلوم مجموعهٔ

اشعاری دارد بنام «الاثنی عشریات» که شامل مرثیه‌هائی است که یادآور مراثی معروف محتشم کاشانی است. میرزای قمی حتی دیوان شعری هم دارد که مشتمل بر پنجهزار بیت است بفارسی و عربی چنانکه آقامحمدعلی کرمانشاهی هم از قریحهٔ شعر برخوردار است و در مقابل بعضی از ابیات نورعلیشاه معروف نظیره‌های هجوآمیز هم ساخته است. حاج‌ملااحمدنراقی از اجله فقهای عهد فتحعلیشاه با تخلص «صفائی» شعر می‌گفت و مثنویات معروف به‌طاقدیس و دیوان غزلیاتش باقی است. همچنین ملاعلی قارپوزآبادی حجةالاسلام و حاج‌میرزامحمود شیخ‌الاسلام و میرزا-فضلعلی تبریزی از فقیهان معروف آذربایجان صاحب قریحه شاعری بوده‌اند و بعضی از آثار ادبی آنها در دست است. از این فقهای سختگیر لطیفه‌ها و کنایات نیشداری بجا مانده است که پاره‌ای از آنها در قصص‌العلمای تنکابنی نقل شده است و نشان می‌دهد که حتی متشرعان نیز از شور و ذوق ادبی خالی نبوده‌اند».[۱]

حکما و فلاسفه هم در این عصر شعر و ادبیاتی خاص داشتند که شامل موضوعات فلسفی و عرفانی و عشقی است. حکمای شاعر این عصر عبارت بودند از: ملاعلی نوری (م-۱۲۶٤)؛ حاج‌ملاهادی سبزواری (م-۱۲۹۸) که اسرارتخلص می‌کرد و دیوانی دارد با اشعار عرفانی و اشراقی که حاکی از مشرب فلسفی اوست. میرزاابوالحسن جلوه (م-۱۳۱٤) که بر طریق حکمت مشاء بوده است.

باری سبک فلسفی و فقیهانه این دوره از لحاظ زبان تفاوت چندانی با سبک درباری و دیوانی ندارد و همانطور که گفتیم از شعب **ادبیات رسمی** است برخلاف سبک عامیانه که با سبک رسمی متفاوتست.

شاعران سبک عامیانه از بین طبقات پائین و بازاری و پیشه‌ور برمی‌خاستند. از آن جمله‌اند: «آبانی تهرانی (عطار)، بنای یزدی (معمار)، آذری بروجردی (کرباس‌فروش)، روشن اصفهانی (صحاف)، محنت بروجردی (دلاك حمام)، تسلی شیرازی (تذهیبکار)، رهی اصفهانی (قصاب)، خرم مازندرانی (قصاب) تاراج اصفهانی (مقواساز)»[۲]

بعضی از شاعرانی که از میان عوام برخاسته‌اند تحت تأثیر مجالس روضه-خوانی و وعظ و نقالی، حماسه و مرثیه مذهبی و نوحه سروده‌اند.

بهترین نوع ادب عامیانه در این دوره تصنیفهای عصیان‌آمیزی بود که طبقات «جاهل» و «لوطی» می‌سرودند و می‌خواندند چنانکه پس از عزل

۱. ازنقد ادبی، ج ۲، ص ۶۲۹ و ۶۳۰. ۲. ازنقد ادبی، ج ۲، ص ۶۳۲.

ظل‌السلطان «بچه‌های طهران» تصنیفهائی ساختند و همچنین دربارهٔ عزیزسلطان نیز چنین کردند که حاکی از نارضائی مردم از حکومت و زمامداران بود. کسانی مانند صادق ملارجب و حبیب‌الله نظام و میرزااسدالله غرا با سرودن شعرهای عامیانه زبان طبقات پائین بشمار می‌رفتند.

ادبیات معاصر

دوستداران ادبیات کهن ایران ارزش چندانی برای نظم و نثر امروز قائل نیستند درحالی که ادبیات معاصر فارسی صرفنظر از برخی زیاده‌رویها و انحرافهایش یکی از بارورترین ادوار ادبی ماست و لبریز است از نوآوریها و ابداعات دلاویز خواه در شعر و خواه در نثر. از آنجائی که ادبیات سایهٔ اجتماع و سردست پس ادب این روزگار هم انعکاسی است از مسائل اجتماعی امروز و درنتیجه از ادبیات گذشته با روح معاصران سازگارتراست زیرا بسیاری ازبخشهای ادبیات قدیم مربوط به‌قدیم است و چنگی بدل امروزیان نمی‌زند مثلاً برخی از آثار و اساطیر کهن، امروز درشمار خرافات و امور غیرقابل باور درآمده است درحالیکه ادبیات معاصر زنده‌ترین قسمت ادب مملکت است و آئینه‌ایست که هر کس به‌آسانی می‌تواند تصویر دردها و رنجها و آرزوهای خود را در آن ببیند. آری در ادبیات امروز است که مسائل امروز را می‌توان یافت مسائلی مانند قانون،آزادی، برابری، ترقی، تمدن، دانش، صنعت، مبارزه با استعمار، نبرد با جهل و خرافات، مقاومت در مقابل زور، عشق به‌میهن، شهادت، انقلاب، توجه به‌ستمکشان و محرومان و مستضعفان. درحالی که ادبیات گذشته بیشتر ادبیات پادشاهان و وزیران و ثروتمندان و صوفیان و مخالفان علم و دانش بود. گوشه‌هائی از همان ادبیات و فرهنگست که سبب رواج خرافات و مایهٔ عقب‌افتادگی علمی ما شده است. آری در ادب این روزگار مسائل این روزگار منعکس می‌شود و در ادبیات گذشته مسائل گذشته.

البته شعر معاصر از نظر وحدت و یکپارچگی مانند ادوار گذشته نیست یعنی امروز برخلاف قدیم،ما سبک واحدی نداریم و فی‌المثل نمی‌توانیم سبکی بنام سبک شعر معاصر داشته باشیم زیرا ادب زمان ما پر است از تنوعات و گوناگونیها. از یک طرف کهن قالب‌ترین غزلیات سنتگرا را داریم و ازطرف دیگر «نوترین» اشعار غربزده را که هیچ مشابهتی با هم ندارند. تنها مسأله مشترک بین شیوه‌ها و سبکهای

گوناگون امروز زبان امروز است که نسبتاً دارای یکپارچگی است و خاص این روزگار است و با فارسی صد سال پیش تفاوتهای بسیار دارد اگرچه بعضی از معاصران ما هنوز بزبان دویست سال بلکه هزار سال پیش شعر می‌گویند و نثر می‌نویسند.

باری زبان امروز دارای این ویژگیهاست:

۱ــ لغات بسیاری از زبانهای اروپائی را وام کرده است که قبلاً سابقه نداشته‌اند از آن جمله است کلمات فراوان روسی و انگلیسی و فرانسوی که وارد فارسی شده‌اند. لغاتی ازقبیل درشکه، سماور، اسکناس، کمیسیون، رادیو، ترن، فوتبال، والیبال و هزاران نظیر آن.

۲ــ این زبان سرشارست از تعبیرات ترجمه‌ای[1] غربی که ترجمهٔ کلمات و عبارات و جمله‌های فرنگی است مانند: تبادل نظر، اتخاذ تدابیر لازم، آزادیخواه، استعمار، استعمارگر؛ که تعداد این عناصر به‌دهها هزار می‌رسد. بسیاری از این تعبیرات درشمار اصطلاحات فنی و علمی هستند مانند: روانشناسی، جامعه‌شناسی، تاریخ ادبیات، سبک‌شناسی، شدت جریان و صدها همانند آن.

بنابراین زبان معاصر پر است از اصطلاحات علمی گرفته از غرب چه بصورت عین کلمه مانند فیزیک، مکانیک، اتم، شیمی وغیره و چه بشکل ترجمه مثل آنچه دیدیم. این دو دسته کلمات گاهی وارد شعر و ادبیات هم شده‌اند (به‌مبحث واژگان شعر صفحهٔ ۱۱۵ و ۱۱۶ و به‌مقالهٔ نگارنده زیر عنوان «شیوهٔ وضع اصطلاحات علمی و فنی» در مجموعهٔ سخنرانیهای «سمینار نگارش فارسی» نگاه کنید).

از آنجائی که هجوم لغات فرنگی به‌عین کلمه ازحد گذشته است و خطری برای زبان و هویت فرهنگی ما بوجود آورده است باید این کار را به‌حداقل تقلیل داد و جای کلمات خارجی ترجمهٔ آنها را آورد؛ باید لغات جاافتاده فرنگی را پذیرفت اما ازسرازیرشدن بیش ازحدشان به‌زبان جلوگیری کرد.

۳ــ استعمال لغات عربی کمتر از دوره‌های قبل شده است زیرا بسیاری از افراطیان بفکر پالایش زبان و طرد لغات خارجی‌تبار بویژه کلمات عربی‌نژاد افتاده‌اند و زبان فارسی را از بسیاری از عناصر اقتباسی زنده خود تهی کرده‌اند.

1. Loan translation

بجای کلمات دفاع و حمل و نقل و ماشین حسابگر (کامپیوتر، پدافند و ترابری و رایانه) گذاشته‌اند.

٤ــ لغات تازهٔ زیادی بوسیله شاعران و دانشمندان و مردم دیگر ساخته شده است که بسیاری از آنها چنانکه دیدیم جنبه ترجمه‌ای دارند و از اصطلاحات علمی بشمار می‌روند. ازاین قبیلند: جرم‌شناسی، آواشناسی، معنی‌شناسی، گلگیر، سگدست، پنهان گریز، افسانه‌فام و هزاران نظیر آن. بوجود آمدن این عناصر تازه و اقتباس لغات مناسب خارجی،واژگان فارسی را بوضع بیسابقه‌ای غنی کرده است به‌این معنی که امروز دهها‌هزار تعبیر علمی و فنی و شاعرانه جدید وارد زبان شده است که هرگز در گذشته نبوده است و این یکی از بزرگترین مزایای زبان و ادبیات امروز است. کسانیکه می‌پندارند زبان بیهقی وابن‌سینا و بیرونی و ناصرخسرو غنی‌تر از زبان این زمان است، نمی‌دانند که فقط تعبیرات علمی وفنی امروز زبان فارسی صد برابر تعبیرات علمی و فنی گذشته است؛ تنها عشق به کهنه و مقاومت در مقابل تازه است که چشم واقع‌بین برخی از کهن‌گرایان را فرو بسته است.

٥ــ ورود لغات و ساختهای دستوری زبان عامیانه به زبان رسمی امروز. شاعران و نویسندگان هنرمند با بکار بردن عناصر عامیانه سبب غنی شدن هرچه بیشتر فارسی رسمی شده‌اند. این کار یکی از وسایل خلق اشعار طنزآمیز و داستانهای ادبی ما گردیده است. البته باید دانست فقط اهل ذوق و شاعران و نویسندگان هنرمند حق دارند عناصر زبان عامیانه را وارد زبان رسمی و ادبیات ما بکنند والا هر کسی صلاحیت چنین کاری را ندارد و داخل کردن بی‌حساب و کتاب و بیش از حد این مواد به‌زبان سبب فساد آن می‌شود.

٦ــ ساده شدن زبان و ازمیان رفتن پیچیدگیهای آن در اثر پیدا شدن روزنامه و ترجمه آثار فرنگی و نیز بواسطه سروکار یافتن اهل قلم با مخاطبان درس‌نخوانده‌ای که زبان قلنبه قدیم را نمی‌فهمند، اصطلاحات و تعبیرات و تشبیهات و استعارات پیچیده‌ای که خریداران آن درباریان و منشیان و ادبای مغلق‌گو بودند از میان رفت و تعقید و پیچیدگی در نثر فارسی منسوخ شد و زبان بسادگی گرائید.

۷ــ ساختمان دستوری زبان ساده شده است و با دوره‌های قبل تفاوت فاحش کرده است و تحت تأثیر ترجمه، عناصر دستوری تازه‌ای وارد زبان گردیده

است به‌این معنی که مثلاً بعضی از لغات تبدیل به‌عناصردستوری گشته‌اند[1]. ازاین قبیل است: ضد، خلاف، عدم، پذیر، ناپذیردر کلماتی مانند ضد ملی، خلاف قانون، عدم صلاحیت، درمان‌پذیر، شکست‌ناپذیر[2]. از طرفی گرایشی هم پیدا شده است که امروزیان تا می‌توانند دامن خود را ازقید قواعد زبان عربی رها سازند. مثلاً بجای بکار بردن قواعد مطابقهٔ صفت و موصوف و جمع مکسر عربی از قواعد مطابقه و جمع فارسی بهره می‌گیرند برای مثال بجای «امور مربوطه» می‌گویند «امور مربوط».

باری دستور زبان فارسی امروز ساده و محدود شده است اما لغات آن بوضع حیرت‌انگیزی وسعت و گسترش یافته‌وغنی گردیده است واین امریکی ازنشانه‌های پیشرفت زبان است. آری دستگاه دستوری ساده ومحدود و دستگاه لغوی وسیع و گسترده یکی از ویژگیهای یک زبان پخته و پیشرفته امروزی است درحالی‌که زبان فارسی عهد بیرونی و بیهقی درست عکس این حالت را داشت به‌این معنی که لغات و اصطلاحات آن زبان محدود و ساختمان دستوریش وسیع و پیچیده بود. برای اطلاع بیشتر از این امر نگاه‌کنید به«تحول فعل در زبان فارسی» نوشته نگارنده وکتاب «زبان کهنترین آثارنثر فارسی» تألیف لازار (بزبان فرانسه).

۸ــ پیداشدن زبانی خاص بنام زبان روزنامه‌ای و یا زبان خبری که امروز مهمترین بخش زبان رسمی ما شده است.

پیشرفتهای ادبیات معاصرـ به توسعه زبان فارسی معاصر اشاره کردیم. حال جا دارد که به‌پیشرفتهای ادبی آن نیز اندکی بپردازیم. این پیشرفتها عبارتند از:

۱ــ پدید آمدن نمایشنامه و رمان و داستانک (داستان کوتاه) که قبلاً بصورت کنونی در زبان ما نبوده است.

۲ــ گسترش شعر و نثر طنزآمیز به‌مقیاس وسیع.

۳ــ پیدا شدن شعر آزاد و قالبهای تازه.

۴ــ گسترش شعر انتقادی و تعلیمی بخصوص توسعهٔ شاخهٔ اجتماعی و سیاسی و انقلابی آن.

۵ــ ادامه جریانهای ادبی گذشته به‌صورتهائی تازه‌تر.

۱. به‌این امر در زبانشناسی Grammaticalisation یا «دستوری شدن» می‌گویند.
۲. به‌مقاله نگارنده تحت‌عنوان «تأثیر ترجمهٔ در زبان فارسی» در مجله فرهنگ وزندگی شماره ۲۳ نگاه‌کنید.

۶— قوی شدن ادبیات عامیانه.

۷— پدید آمدن شعر و ادبیات کودک.

۸— پیدا شدن شعر روزنامه‌ای.

۹— رواج مستزاد.

۱۰— گسترش و نوروئی زبان فارسی بطوری که دیدیم.

۱۱— ازبین رفتن شعر مغلق و پیچیده جز در بخشهای محدودی از شعر آزاد

۱۲— پدید آمدن مسائل و موضوعات جدید و بیسابقه در قلمرو ادبیات و پیداشدن شعرها و داستانهائی که سابقاً یا نبوده‌اند یا کمتر وجود داشته‌اند. موضوعاتی مانند: آزادیخواهی، ستم ستیزی، استعمار کوبی، وطن‌پرستی، هواخواهی از ستمکشان و مستضعفان، انقلاب، شهادت و صدها نظیر آن که پس‌از این هم به آن اشاره خواهیم کرد. با توجه به‌اینکه موضوعات ادبی کهن نیز در شعر معاصر دیده می‌شود باید گفت که شعر فارسی در تمام ادوار خود از نظر وسعت دامنه موضوعات هیچگاه به‌پای امروز نرسیده است و تا این حد توانگر نبوده است.

این امور سبب شده است که سبکهای تازه‌ای در ادبیات معاصر بوجود آیند که صرفنظر از جنبه‌های افراطی و بدلی آنها هر کدام در حد خود موجب توسعه شعر و ادب ما شده‌اند بطوریکه اگر جریانهای سالم این ادبیات پویا تقویت شود و جلو جنبه‌های ناسالم آن سد گردد آینده درخشانی در انتظار ادب ما خواهد بود.

سبکهای مختلف شعر معاصرـ گفتیم که شعر معاصر سبک واحدی ندارد و حداقل می‌توان برای آن این سبکها و اقسام را از لحاظ موضوعی قائل شد:

۱— سبک اجتماعی و تعلیمی

۲— سبک تغزلی و عاشقانه

۳— شعر کودکان

ازآنجاکه همه این اقسام می‌توانند هم در قالبهای سنتی و هم در شکلهای آزاد بیان شوندتعداداین سبکها به‌دوبرابر افزایش می‌یابد؛ بنابراین خواهیم داشت:

شعر اجتماعی آزاد و شعر اجتماعی سنتی، شعر تغزلی و عاشقانه سنتی و شعر تغزلی و عاشقانه آزاد، شعر کودک آزاد (مثل بعضی از اشعار محمود کیانوش) و شعر کودک سنتی (مثل بعضی از اشعار بهار و ایرج).

ضمناً هریک از عنوانهای یادشده را می‌توان به‌موضوعات فرعی دیگری

تقسیم کرد؛ مثلا سبک انتقادی و اجتماعی را می‌توان به‌این انواع منقسم نمود:

سبک میهنی، سبک ضداستعماری، سبک کارگری و غیره که هرکدام درخور مطالعه فراوانست.

از لحاظ **زبان** و **صورت** و **بیان** می‌توان این سبکها را برای شعر معاصر تشخیص داد:

۱ــ سبک روشن و روان مانند سبک اشرف‌الدین حسینی، ایرج، فروغ‌ـ فرخزاد، فریدون مشیری، شهریار، لاهوتی و پژمان بختیاری. سبک عامیانه را نیز می‌توان از این قسم شمرد.

۲ــ سبک پیچیده و مبهم مثل شعر آزاد پیچیده و اشعار موج نو و بعضی از غزلهای هندی و هندی‌نو.

اصولاً چنانکه اشاره کردیم شعر پیچیده به‌سبک خاقانی و بیدل دراین دوره کمتر بچشم می‌خورد جز درآثار بعضی از غرب گرایان گذشته خواهان.

۳ــ سبک بین‌بین مثل سبک رهی‌معیری، توللی، بهار، حمیدی، سیمین‌ـ بهبهانی، و امیری‌فیروزکوهی دربعضی از اشعارشان.

از لحاظ والائی می‌توان سه نوع سبک تشخیص داد:

الف ــ سبک والا مانند سبک بهار، ایرج، رهی‌معیری، سیمین بهبهانی، فروغ، مشیری، اخوان، نادرپور، پروین اعتصامی، روحانی و برخی دیگر دربعضی از اشعارشان. درمیان این شاعران عالیترین آثار را باید در بین شعرهای بهار و ایرج و روحانی جستجو کرد.

ب ــ سبک بین‌بین مانند سبک شعرای یادشده در برخی دیگر از شعرهایشان.

ج ــ سبک نازل مانند سبک بعضی از اشعار لاهوتی، عارف‌قزوینی و عشقی و برخی ازشاعران نوپرداز.

سبک شعر معاصر را از **لحاظ زبان** می‌توان به‌سبکهای کهن‌گرا، امروزی و عامیانه تقسیم کرد.

سبک کهن‌گرا مانند سبک بهار و حمیدی و اخوان و ادیب‌الممالک و رهی‌معیری وبسیاری دیگر؛ سبک امروزی مانند سبک ایرج، فروغ فرخزاد، پژمان‌ـ بختیاری، لاهوتی و شهریار در بعضی ازاشعارشان؛ سبک عامیانه مانند سبک اشعار دهخدا، روحانی، اشرف‌الدین حسینی و ایرج.

سبک شعر معاصر را از لحاظ فکاهی و جدی‌بودن نیز می‌توان به سه‌قسم تقسیم نمود: سبک فکاهی، سبک جدی، سبک بین‌بین.

سبک فکاهی مانند سبک ایرج، روحانی، افراشته‌وحالت دربعضی‌ازاشعارشان.

سبک بین‌بین مثل سبک اشرف‌الدین‌حسینی.

سبک جدی نظیر سبک بیشتر شاعران سنت‌گرا و نوپرداز این دوره.

نکته قابل ذکر در اینجا این است که یکی از اقسام شعر فکاهی شعر طنزآمیز وانتقادیست که در دورهٔ ما رشد بسیاری کرده است ویکی از بدیعترین انواع شعر معاصرست و ما دو شاعر بزرگ در این زمینه داریم که یکی ایرج و دیگر غلامرضا روحانی‌است ولی متاسفانه بسیاری از ادیبان و شاعران سنت‌گرا و نوپرداز این شیوه را جدی نگرفته‌اند و به‌آن توجه لازم را نکرده‌اند.

شعر معاصر را از لحاظ قالب می‌توان به‌دو نوع عمده تقسیم کرد:

قالبهای سنتی و قالبهای آزاد.

قالبهای سنتی را دیده‌ایم و نشان داده‌ایم که این شکلهای ادبی بموازات اشکال آزاد در شعر معاصر به‌حیات خود ادامه داده‌اند وکسانی مانند بهار،ایرج، پروین و پژمان آثار درخشانی با این قالبها بوجود آورده‌اند.

اما یکی از تحولات شعر معاصر پدیدآمدن قالبهای آزاد است تحت تأثیر شعر نو اروپا؛ این قالبها را می‌توان به‌دوقسم تقسیم کرد: یکی‌آنهائی که مهری از سنت بر پیشانی دارند یعنی فصاحت و وزن و قافیه در آنها رعایت می‌شود و دیدیم که در این زمینه اشعار خوبی هم سروده شده است. دیگر قالبهای آزادی که حتی وزن هم در آنها مراعات نشده است و گاهی معنی روشنی هم ندارند. ما ایرانیان اثر بی‌وزن و موسیقی را شعر نمی‌شماریم حالا اگر برخی از غربزدگان ادبی می‌خواهند این آثار را بزور تبلیغات شعر بنامند و اشعار واقعی را شعار و نظم بشمار آورند مختارند. بهرحال می‌توان برای اینگونه نوشته‌ها هم اگر ارزش ادبی داشته باشند جائی در ادبیات معاصر قائل شد خواه در میان آثار منظوم باشد یا منثور. اما آنچه واضح است اقسام بی‌معنی و مبهم و دلخراش این نوع نوشته‌ها را نه می‌توان شعر گفت و نه نثر.

سبک غرب‌گراـ تحت تأثیر فرهنگ غرب در شعر فارسی معاصر تحولات مهمی بوقوع پیوسته است که مهمترین جلوه‌های آن از این قرار است:

۱ــ پیدا شدن قالبهای آزاد که قبلاً به‌آن اشاره کردیم.

۲ــ پدید آمدن شعر مبهم و غیرفصیح تحت تأثیر مکتبهای ادبی غربی.

۳ــ تاثیر شعر کلاسیک و ادب رمانتیک غرب در شعر ما و ترجمه بسیاری از این اشعار بشعرفارسی.

پس ما می‌توانیم‌سبکی بنام **سبك غرب‌گرا** در شعر و ادبیات معاصر تشخیص دهیم.

تقسیم‌بندی شعر آزاد از لحاظ **موضوعی** نیز تابع این نوع تقسیم‌بندی درشعر معاصر بطورکلیست، یعنی در این قسم شعر نیز مانند شعر سنتی هم شعر متعهد و اجتماعی هست و هم شعر شخصی و تغزلی و عاشقانه.

تفاوت اشعار اجتماعی و انتقادی آزاد و سنتی در این است که شعر آزاد انتقادی از نظر موضوع بسیار محدودتر از شعر سنتی است یعنی تنها مسائل‌انتقادی و اجتماعی محدودی در این قسم شعر مطرح شده است. و این مسائل بیشتر به دور انتقاد از ظلم و ستم درنظام سابق می‌چرخد درحالی‌که شعرای سنت‌گرا مانند بهار و ادیب‌الممالك و عارف و عشقی و فرخی و روحانی صدها موضوع و مسأله اجتماعی را بشعر درآورده‌اند و شعر سنتی اجتماعی معاصر از این لحاظ چندین برابر اشعار اجتماعی‌آزاد مطلب دارد.

باری تمام موضوعات اجتماعی شعر آزاد متعهد در شعر سنتی معاصر هم هست اما همه مسائلی‌که در شعر سنتی متعهد آمده است در شعر آزاد نیست. مثلاً حمله به‌نظام سابق و مقاومت در مقابل زورکه مهمترین موضوع شعر متعهد آزاد است بنحو شورانگیزتر و گسترده‌تری در شعر سنتی امروز نیز وجود دارد اما مسائلی مثل وطن‌پرستی، آزادیخواهی، انتقاد از ادارات دولتی و اعتیاد به‌تریاك و آلودگی شهرها و کوچه‌ها و حمامها وغیره در شعر نو یا بچشم نمی‌خورد یا اندکست.

ازلحاظ شیوه بیان هم در شعر متعهد سنت‌گرا سبك طنزآمیز هست درحالی که ما شعرآزاد فکاهی نداریم.

ادبیات چیست؟

ما ادبیات می‌خوانیم اما نمی‌دانیم ادبیات چیست، ما دانشکدهٔ ادبیات داریم ولی آنجا کسی تعریف منطقی و شسته و رفته‌ای از ادبیات برای ما نکرده است. چون من در صدد برآمدم که در این کتاب تعریفی هم از ادبیات بدست دهم به کتابهای ادبیات و فنون ادبی گذشته و حال این سرزمین مراجعه کردم، اما هرچه بیشتر جستم کمتر یافتم یا اگر چیز کی یافتم دلچسب و جامع و مانع نبود و حد و رسم منطقی نداشت[1].

برخی از استادان، ادب قدیم را تعریف کرده‌اند اماآن را به‌معنی پرورش و نقد علوم و فنون ادبی گرفته‌اند نه به‌معنی شعر و داستان و نمایشنامه و اثر ادبی. از طرفی در انبوه کتب ادبی و تاریخ ادبیاتی که ما داریم حتی اقسام ادبیات هم ذکر نشده است درحالی که در تألیفات فرنگیان دهها تعریف و تقسیم‌بندی از ادبیات بعمل آمده است از این رو با مراجعه به‌آن مآخذ و برداشتی که از ادبیات غنی خود داشتم، تعریفی که می‌بینید از آن بدست دادم و انواع ادبیات و فنون ادبی را فهرست‌وار ذکر کردم؛ شاید کلیدی برای تحقیقات بعدی آیندگان دراین زمینه‌ها باشد و این خلأ هم پس از این بهمت پژوهشگران دیگر پر شود.

باری ادبیات نیز مانند سایر تعبیرات ادبی و زبانشناسی تعریف واحد و دقیقی ندارد و می‌توان تعاریف متعددی از آن برحسب ذوق و سلیقهٔ محققان این‌فن عرضه کرد. درفرهنگهای فرنگی یکی ازتعریفهای‌رایج برای‌ادبیات‌این‌است:

۱. کتاب نقدادبی زرین‌کوب و سخن سنجی‌صورتگر از منابعی بودکه ادبیات را تعریف و توصیف کرده است، ازاین‌رو کسانی که‌می‌خواهندتعریفهای دیگری غیراز آنچه من‌دراینجا بدست‌داده‌ام ببینند به‌آن دوائر مراجعه کنند.

«ادبیات مجموعهٔ آثار مکتوب یک ملت یا مملکت یا یک دوره یا یک زبانست».

به‌این سبب می‌گوئیم ادبیات ایران، ادبیات معاصر، ادبیات فارسی. این همان تعریفی است که بطور ضمنی مورد قبول استادان ما هم قرار گرفته است زیرا وقتی آنها می‌گویند ادبیات فارسی یعنی آثار مکتوب فارسی اعم از ادبی یا علمی؛ از همین روست که در این کتابها نوشته های غیرادبی و خشک ابن‌سینا و ابوریحان و خواجه‌نصیر در کنار اشعار لطیف و شورانگیز فردوسی و سعدی و حافظ قرار می‌گیرد و تاریخ ادبیات‌نویسان هر دو نوع کار را اثر ادبی می‌نامند.

باری به‌این تعریف دو اشکال وارد است: یکی آنکه هر اثر مکتوبی ادبیات نیست مانند آثار علمی و فنی و تاریخی دانشمندان و قلم‌بدستانی که نامشان را بردیم. آری التفهیم، وجه‌الدین، هدایة‌المتعلمین، اساس‌الاقتباس و اخلاق ناصری اثر ادبی نیستند؛ اینها کتابهای علمی و فلسفی و کلامی بشمار می‌روند.

دیگر آنکه در دنیاادبیات‌شفاهی‌هم‌بوده است وهست چنانکه مثلهاوقصه‌ها واساطیری که‌در گذشته‌وحال سینه به‌سینه نقل شده‌اند نیز بخشی ازادبیات‌جهانند.

بنابراین باید تعریفی جامعتر از این بدست داد. بدین سبب من این دو تعریف را برگزیده‌ام که در عین حال بهم نزدیک هم هستند:

«ادبیات بخشی است از زبان که در آدمی موجب انفعال می‌شود». به‌عبارت دیگر ادبیات سخن یا سخنانیست که به‌تعبیر قدمای ما، سبب انقباض و انبساط خاطر می‌گردد و احساسات ادب‌آفرین را بدیگران منتقل می کند.

مراد از انفعال شادی، غم، ترس، مهر، کین، ترحم و مانند آنهاست و یکی از عوامل انفعال آدمی زیبائیست. بنابراین در بعضی از کتب ادبیات را **سخن زیبا** هم نامیده‌اند: برای روشن شدن عبارت بالا لازمست که زبان را هم تعریف کنیم. بنابراین می‌گوئیم:

«زبان مجموعهٔ الفاظ صاحب نظامیست که برای انتقال افکار و احساسات آدمی بدیگران بکار می‌رود». پس زبان بر دو قسمست: زبان ادبی که ایجاد انفعال و هیجان می کند و زبان غیرادبی که چنین نیست و بیشتر برای بیان امور عادی و علمی و فنی بکار می‌رود که معمولاً جنبهٔ انفعالی ندارد. از این‌رو بین زبان و ادبیات عموم و خصوص مطلق است. یعنی هر ادبیاتی زبان هم هست اما هر زبانی ادبیات نیست.

برای روشن شدن تفاوت زبان و ادبیات دو مثال می‌زنیم:

«فلزات بر اثر حرارت منبسط می‌شوند».

«ای دیو سپید پای در بند ای گنبد گیتی ای دماوند»

(بهار)

که پیداست عبارت اول بیانی علمی و غیرادبی است درحالی که سخن دوم شعریست زیبا و شورانگیز که از مقولهٔ ادبیاتست.

تعریف دوم:

«ادبیات عبارتست از مجموعهٔ آثار ادبی یک ملت یا یک کشور یا یک زبان یا یک دوره». برای فهم دقیق تعریف فوق لازمست اثر ادبی را تعریف کنیم و برای دست یافتن به این منظور می‌گوئیم:

«اثر ادبی عبارتست از سخن یا سخنانی که در آدمی ایجاد انفعال می‌کند».

بنابراین، تعریف دوم صورت دیگریست از تعریف نخست که با تفصیل و توصیف بیشتری همراهست.

البته نباید توقع داشت که تعریفهای ما هم دراین کتاب جامع و رسا باشند وما را بطور دقیق با مفهوم ادبیات آشنا کنند. بخصوص که تعریف ماشامل ادبیات‌و شعرنو نمی‌شود وتنها درباره ادب کلاسیک صادقست‌برای‌روشن‌شدن مفهوم ادبیات‌نوبهتراست به«ادبیات‌چیست؟» سارترمراجعه شود. ازاین رو برای روشنترشدن معنی و تعریف ادبیات بهتراست اقسام‌آن‌را بنویسیم و به‌انواع فنون‌ادبی‌اشاره کنیم:

اقسام ادبیاتـ[1] ادبیات دامنهٔ وسیع و شاخه‌های متعددی دارد، از این قبیل:

۱ و ۲ــ **ادبیات شفاهی وادبیات کتبی**ـ ادبیات شفاهی شامل قصه‌ها و مثلها و افسانه‌های نانوشته است که سینه به‌سینه نقل می‌شوند. در قدیم که خط نبوده است ادبیات بشری غالباً بصورت شفاهی بوده است ولی پس از پیشرفت تمدن و فرهنگ و اختراع خط، آثار ادبی شفاهی بصورت کتبی درآمد بطوریکه امروز غلبه با ادبیات مکتوبست؛ زیرا حتی قصه‌های عامیانه قدیم را هم امروز گردآوری و ثبت کرده‌اند و بصورت نوشته درآورده‌اند.

۳ و ٤ و ٥ــ **ادبیات ملی، ادبیات ناحیه‌ای و ادبیات جهانی**ـ ادبیات ملی یا رسمی آنست که متعلق به‌همهٔ یک ملت باشد مانند ادبیات فارسی. ادبیات

۱. ادب در زبان عربی به‌معنی فرهنگ و دانش، و ادیب به‌معنی معلم است نه بمعنی ادبیات‌دان. هما نطورکه ابونصر فراهی در نصاب‌الصبیان گفته است، «ادیب را ادب آموزدان‌ادب‌فرهنگ».

ناحیه‌ای یا غیررسمی شامل بخش کوچکی از ادبیات یک کشوراست مانند ادبیات کردی و بلوچی و گیلکی و ادبیات جهانی ادبیات مشترک بین همهٔ ملل است.

۶ و ۷و۸— **ادبیات رسمی و ادبیات غیررسمی و ادبیات عامیانه** : ادبیات رسمی تاحدودی همان ادبیات ملی است و ادبیات عوام و غیررسمی نیز نوعی از ادبیات ناحیه‌ایست به‌این معنی که ادبیات ناحیه‌ای لزوماً عامیانه نیست مثل بسیاری از آثار ادبی کردی.

۹و. ۱— **ادبیات کودکان و ادبیات بزرگسالان**ـ ادبیات کودکان ادب خاص خردسالان است و غیر از آن را ادبیات بزرگسالان می‌گوئیم اعم از آنکه رسمی و ملی و جهانی باشد یا عامیانه و ناحیه‌ای.

۱۱ و ۱۲— **ادبیات نو و ادبیات کلاسیک**ـ ادبیات نو شامل قسمت مهمی از ادبیات صد سال اخیر اروپاست که دیر یاب و مبهم و محتاج بتفسیر است.

این نوع آثاربوسیلهٔ بودلر و رمزگرایان پایه‌گذاری شد و بدست‌فراواقع‌گرایان و شاعران و نویسندگان مکاتب ادبی قرن بیستم توسعه یافت.

ادبیات قبل از ادبیات نو را ادبیات کلاسیک می‌گویند بنابراین ادبیات یونان و روم قدیم و ادب دورهٔ کلاسیک نو و فلسفی و رمانتیک و پارناسی همه بخشهائی از ادبیات کلاسیک بشمار می‌روند. وجه اشتراك همهٔ این آثار روشنی و وضوح و زیبائی و تأثیر آنهاست که در ادبیات نو معمولاً دیده نمی‌شود. (برای آگاهی بیشتر از ویژگیهای شعر و ادبیات نو به مکتبهای ادبی قرن نوزدهم و بیستم از قبیل رمزگرائی، دادائیسم، فراواقع‌گرائی نگاه کنید.)

ضمناً ادبیات کلاسیک را با ادب دورهٔ کلاسیک نباید اشتباه کرد زیرا ادب‌دورهٔ کلاسیک یکی ازمکتبهای ادبیست که‌خود بخش کوچکیست‌ازادبیات کلاسیک‌بطورعام.

در ایران هم همه ادبیات گذشته و بخشی از ادبیات معاصر فارسی را می‌توان ادبیات کلاسیک فارسی نامید و تنها بخش کوچکی از شعر آزاد و نو امروز را می‌توان شعر نو و ادبیات نو به‌معنی غربی آن دانست.

ادبیات نو به‌شعر نو و داستان نو و نمایشنامه نو تقسیم می‌شود؛ ادبیات پوچی نیز شاخه‌ایست از ادبیات نو. این نوع ادبیات چنانکه دیدیم به‌قسمتی از ادبیات‌صدسال‌اخیراروپا می‌گویند که‌مبهم‌ودیرفهم است و گاهی حتی زیبا هم‌نیست.

نقاشی نو و موسیقی نو و بطورکلی هنرنو، که همه از برادران شعر و ادبیات

نو هستند تمام از خصوصیت دیریابی برخوردارند.

ادبیات و هنر نو چون جوانست، هنوز چنانکه باید جای خودرا باز نکرده‌است و شاید قسمتی از آن طرد هم بشود. (به‌صفحات ۱٤۹ تا ۱۵۲ و به‌مبحث رمزگرائی و مکتبهای ادبی قرن بیستم نگاه کنید.)

۱۳ و ۱٤ــ **ادبیات منظوم و منثور:** ادبیات منظوم یا شعر یا نظم آنست که با نوعی وزن و موسیقی همراه باشد و ادبیات منثور وزن و موسیقی خاص ندارد و به‌صورت شعر نیست. بنابراین شعر آن بخش از ادبیاتست که دارای موسیقی خاص باشد (به‌صفحه ۲۸ نگاه کنید).

۱۵ و ۱٦ــ **ادبیات تطبیقی و ادبیات مقابله‌ای.** ادبیات تطبیقی آنست که تحت تأثر فرهنگ و ادبیات ملت دیگری بوجود آید و مشابهتهای ادبئی را ایجاد کند. ادبیات مقابله‌ای آن بخش از ادبیات ملتی است که بدون ارتباط و تأثیر و تأثر شبیه به‌ادبیات ملت دیگر باشد. ما در این باره بعداً هم سخن خواهیم گفت.

باری ما از اینهمه شاخه‌ها و شعبه‌های ادبیات، فقط مختصری درباره شعر رسمی و ملی فارسی تحقیق کرده‌ایم و در دانشگاههای ما از ادبیات کودکان و عوام و ناحیه‌ای خبری نیست. در مراکز پژوهشی ما تحقیق واقعی حتی دربارهٔ ادبیات رسمی هم صورت نمی‌گیرد و کاری که روی آثار و اشعار قدیم می‌شود بیشتر جنبهٔ لغوی و دستوری و زبانشناسی دارد نه ادبی. امید که در آینده پژوهشهای حقیقی ادبی بیشتر باب شود و دانشجویان و مردم با مظاهر مختلف ادبیات بیشتر آشنا گردند و کار ادبای، ما منحصر به‌تصحیح متون وتحقیق لغوی ومعنی کردن اشعار مشکل شاعران قدیم نباشد.

علوم و فنون ادبی

علوم و فنون ادبی یعنی معارفی که درباره ادبیات تحقیق می کنند. این فنون امروز عبارتند از: نقد ادبی، سبک‌شناسی، تاریخ ادبیات، اصول ادبیات (نظریهٔ ادبی)، جامعه‌شناسی ادبی، روانشناسی ادبی، عروض، قافیه، نقدالشعر، معانی، بیان، صنعت شعر، بدیع، سخنوری، زیباشناسی ادبی، نقد تطبیقی، نقد مقابله‌ای.

علاوه بر اینها این علوم و فنون نیز برای تحقیقات ادبی لازمند: تاریخ، زیباشناسی، آواشناسی، فلسفه، علم خط، صرف، نحو، لغت، اشتقاق، کتابت، انشاء،

زبانشناسی وغیره.

در قدیم علوم و فنون ادبی ماعبارت بوده‌اند از: صرف، نحو، لغت، اشتقاق، عروض، قافیه، صنعت شعر، تاریخ، انساب، کتابت، انشاء، معانی، بیان، بدیع، علم خط، قرض‌الشعر یا نقدالشعر.

علاوه بر اینها برای تسلط بر ادبیات اسلامی، درقدیم این علوم و فنون را نیز فرا می‌گرفته‌اند: تفسیر، کلام، حدیث، درایت، قرآن و علم امثال.

اینک،مابه‌برخی ازاین‌علوم وفنون که بانقد ادبی‌درارتباطند اشاره‌می‌کنیم:

اصول ادبیات یا نظریه ادبی یا فلسفه ادبیات: این فن سابقهٔ زیادی ندارد و عمرش از نقد ادبی و سبک‌شناسی کمتر است و برای آن تعریف دقیقی نیز نمی‌توان بدست داد زیرا آن را بدقت نمی‌توان از نقد ادبی و فنون دیگر ادبیات جدا کرد. موضوعهائی که مورد بحث اصول ادبیات قرار می‌گیرند عبارتند از:

خصلت ادبیات، وظیفهٔ ادبیات، ادبیات عمومی، ادبیات تطبیقی، ادبیات ملی، ادبیات و زندگینامه، ادبیات و روانشناسی، ادبیات و جامعه، ادبیات و اندیشه‌ها، ادبیات و هنرهای دیگر، تکوین اثر ادبی، قافیه، عروض، موسیقی، سبک و سبک‌شناسی، نقد ادبی و ادبیات، تصویر، استعاره و رمز، اسطوره، ماهیت و کیفیات افسانه‌های نقلی، انواع ادبی، تحولات ادبی، تاریخ ادبیات.

چنانکه دیده می‌شود اصول ادبیات نیز بسیاری از موضوعات تاریخ ادبیات و نقد ادبی و سبک‌شناسی را مورد بحث قرار می‌دهد. از آن جمله‌اند خود نقد ادبی و تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی. مثلاً مطالبی مانند انواع ادبی، تصویر، استعاره، عروض، قافیه، تکوین اثر ادبی، تحول ادبیات وغیره همه در نقد ادبی یا تاریخ ادبیات نیز مورد بحث قرار می‌گیرند.

شاید فرق اساسی این فن با فنون دیگر در اینست که اصول ادبیات مسائل ادبی را با دید عمیق‌تر و کلی‌تری مطالعه می‌نماید و بر همهٔ آنها نظارت می‌کند.

مشکل اساسی این فن روشن نبودن موضوعات آنست بواسطهٔ جوانی و جانیفتادگی آن.شاید مهمترین مسألهٔ اصول ادبیات ماهیت و وظیفهٔ خلق و تکوین ادبیاتست که در نقد ادبی و فنون دیگر ادبی کمتر مورد بحث قرار می‌گیرد.(برای اطلاع بیشتر، ازاین فن به‌این کتاب نگاه کنید:

Théorie Littéraire تألیف R. Wellelr, A. Warren.

ترجمه Jean - Pierre Audigier, Jean Gattegno.)

ادبیات تطبیقی[1]

ادبیات تطبیقی شاخه‌ایست از نقد ادبی که از روابط ادبی ملل مختلف با هم و ازانعکاس ادبیات ملتی در ادبیات ملت دیگرسخن می‌گوید؛ مثلاً ازتأثیر ادبیات‌ایران درادبیات عرب و فرانسوی‌و انگلیسی وروسی و ترکی وهندی وچینی و یابرعکس بحث‌می‌نماید. بعبارت‌دیگر «ادبیات‌تطبیقی تصویر وانعکاس ادبیات و فرهنگ ملتی است در ملت یا ملتهای دیگر». پس نفوذ ادبی بر دو قسم است: یکی نفوذ شاعران و نویسندگان کشوری در نویسندگان و شاعران همان کشور مانند تأثیر نظامی و فردوسی و سعدی در شاعران معاصر یا بعد از آنها؛ دیگر نفوذ شاعر یا نویسنده یا ادبیات ملتی است در شاعریانویسنده یاادبیات ملت دیگرکه آن را ادبیات‌تطبیقی می‌گوئیم. مانندتأثیرفردوسی درماتیوآرنولدانگلیسی‌وتأثیر حافظ درگوته.

ادبیات تطبیقی نوعی دادوستد فرهنگی است زیرا همانطورکه فرهنگ ملل مختلف در هم تأثیر می‌کنند ادبیات آنها هم‌که یکی از ارکان فرهنگ است درهم اثر می‌گذارد. بنابراین تحقیق درادبیات تطبیقی به‌چند موضوع کمک می‌کند: یکی به‌کشف روابط فرهنگی بین ملتها، دیگر به‌درك آن قسمت از تحولات ادبئی‌که مربوط به‌این نوع روابط است. ازاین‌رو این رشته از معارف بشری در برقراری دوستی و صلح بین ملل مؤثر است.

درتحقیق تطبیقی باید به‌این مسائل توجه کرد:

۱ــ آثار مشابهی که بدون رابطه فرهنگی و ادبی بین دو ادب بوجود می‌آید موضوع بحث تطبیقی قرار نمی‌گیرد زیرا این مشابهات حاصل شباهتها و مشترکات

1. Comparative literature یا littérature Comparée

روحی انسانها با همست نه ثمرهٔ اخذ و اقتباس ادبی ملتها از یکدیگر. مانند روابط عاشقانه مردم که تحت تأثیر غرایز در بسیاری از موارد بین همه انسانها شبیه بهم‌است‌و نیازعاشق و نازمعشوق اختصاصی‌به‌یک ملت و یک ادبیات خاص ندارد، بنابراین بسیاری از همانندیهای ادبی بر اثر تصادف و توارد بوجود می‌آید نه درنتیجه تأثیر و تأثر.

بحث درباره اینگونه مشابهات را نخستین محققان ما ادبیات تطبیقی می‌نامیدند ولی امروزکه تحقیقات ادبی پیشرفت بیشتری کرده است نباید دچار چنین پنداری شد بلکه باید برای این امر عنوانی خاص قائل گردید و آن را ادبیات مقابله‌ای[1] نام داد که البته می‌توان آن را ذیل و تکمله‌ای بر ادبیات تطبیقی شمرد.

۲ــ دیگر آنکه تأثیر بدون تصرف اثری خارجی در ادبیات ملت دیگر ادبیات تطبیقی به‌معنی واقعی خود نیست مثلاً ترجمه ساده شعر یا داستان یا نمایشنامه‌ای از زبانی به‌زبان دیگر بخودی‌خود مورد بحث ادبیات تطبیقی نمی‌باشد. مثل هزاران اثر ادبئی که از عربی و ترکی و فرانسه و انگلیسی بدون گرفتن رنگ ایرانی به‌فارسی ترجمه شده است ولی اقتباس شعر یا داستان بصورتی که در ادبیات ملت گیرنده حل و هضم شود و مهر و نشان خاص‌آن ملت را بگیرد در قلمرو ادبیات تطبیقی است مانند اقتباس توأم با تصرف این قطعات و آثار و موارد بفارسی:

تأثر زهره و منوچهر ایرج‌میرزا از ونوس و آدونیس شکسپیر.
تأثیر داستان لیلی و مجنون عربی در لیلی و مجنونهای فارسی.
تأثیر دختر سروان پوشکین درعقاب خانلری.
تأثیر عروض و صناعات ادبی عربی در شعر فارسی.
و دهها مورد دیگر.

تأثیر مکتبهای ادبی اروپائی هم در یکدیگر چون با دخل و تصرف توأم بوده است از مقوله ادبیات تطبیقی است، مگر ادبیات تمام کشورهای اروپائی را یک واحد فرض کنیم که بیشک چنین نیست.

۳ــ بوجودآمدن صناعات و قالبها و شکلهای ادبی تحت تأثیر ادبیات ملل

1. Contrastive literature

دیگر نیز از جلوه‌های ادبیات تطبیقی است مانند پیدا شدن قالب قصیده در فارسی زیر نفوذ شعر عربی و پدید آمدن شعر نو و رمان و داستان کوتاه و نمایشنامه تحت تأثیر ادبیات فرنگی در کشور ما.

٤ــ پیدا کردن منابع خارجی یک اثر ادبی بخودی‌خود نیز یک تحقیق تطبیقی نیست بلکه مقدمه این کار است و هنگامی به‌پژوهش تطبیقی بدل می‌شود که تغییرات و تصرفاتی که در اینگونه آثار بعمل آمده است مشخص گردد.

٥ــ بحث از تأثیر ادبی مرحلهٔ پیشین زبان و ادبیاتی در مرحلهٔ بعدی آن نیز بحث تطبیقی نیست، مثلاً گفتگو از تأثیر ادبیات اوستائی ومانوی و پهلوی در زبان فارسی دری ادبیات تطبیقی نمی‌باشد، همچنین تحقیق دربارهٔ رابطه ویس و رامین را با اصل پهلوی آن ادبیات تطبیقی نمی‌نامند؛ به‌عبارت دیگر نقد تاریخی را نباید با نقد تطبیقی اشتباه کرد.

٦ــ اخذ و اقتباس ادبی از منابع خارجی را نمی‌توان سرقت ادبی نامید زیرا هنگام ترجمه و اقتباس باندازه‌کافی در اثر ترجمه شده دخل و تصرف بعمل می‌آید که شائبه سرقت را از آن زائل می‌کند، بخصوص اگر شاعران یا نویسندگان به‌منبع الهام خود اشاره هم بکنند.

٧ــ تأثیری که زبان یک ملت در زبان ملت دیگر می‌کند سبب تأثیر ادبی هم می‌شود از این‌رو تأثیر زبانها در یکدیگر را هم می‌توان درکنار تأثیر ادبی بین ملتها مورد مطالعه قرار داد.

تأثیر زبان ملتی در ملت دیگر شامل این مباحث می‌شود:

الف‌ــ تأثیر مستقیم لغوی یعنی قرض و اقتباس لغت به‌عین کلمه از زبان دیگر مانند لغات عربی و انگلیسی و روسی و ترکی و فرانسوئی که وارد زبان فارسی شده‌اند؛ این امر را در اصطلاح زبانشناسی قرض‌گیری یا اقتباس[1] می‌گویند.

ب‌ــ تأثیر غیرمستقیم لغوی یعنی تأثیر ترجمه تعبیرات خارجی در زبانی که از آن ترجمه شده است؛این نوع تعبیرات را تعبیرترجمه‌ای[2] می‌نامند مانند ابراز امیدکردن، سبک‌شناسی، مکتب ادبی‌که همه ترجمه از عبارات فرنگی هستند (به‌تأثیر ترجمه در زبان فارسی نوشتهٔ نگارنده درمجله فرهنگ و زندگی شماره ۲۳

1. Borrowing 2. Loan translation

نگاه کنید).

ج— تأثیر دستوری: تأثیر دستوری زبانی در زبان دیگر کمتر از تأثیر لغوی آن است. (برای دیدن نمونه‌های چنین تأثیراتی به‌مقالهٔ یاد شده و صفحه ۵۸۲ همین کتاب نگاه کنید).

۸— گاهی تأثیر ادبی جنبهٔ فردی دارد نه جنبه دوره‌ای. یعنی نویسنده یا شاعری تحت تأثیر نویسنده یا شاعری از کشوری دیگر قرار می‌گیرد بدون آنکه متأثر از دوره‌ای از ادوار ادبی واقع شده باشد؛ مثلاً سعدی از متنبی شاعر عرب متأثر می‌شود و تولستوی نویسنده رئالیست روسی از طبیعت‌گرائی روسو نویسنده فرانسوی تأثیر می‌پذیرد یا شکسپیر در ولتر و هوگو و تولستوی اثر می‌گذارد بدون آنکه این تأثیر مکتبی باشد.

۹— گاهی جریانهای فرهنگی و تاریخی کشوری سبب پدیدآمدن آثاری ادبی درکشوردیگر می‌گردد؛ مثلاً نبرد سالامین (نبرد بین ایرانیان و یونانیان در عهد خشایارشا) منبع الهام بسیاری از اشعار اروپائی شده است، (به‌ایران در ادبیات جهان نوشته شجاع‌الدین شفا نگاه کنید) یا کرنی براساس رزم کراسوس و سورن تراژدی «سورنا سردار اشکانی»[1] را نوشته است و یا همین نمایشنامه‌نویس تحت تأثیر تاریخ ایران تراژدی دیگری خلق کرده است بنام «ردوگون شاهزاده خانم اشکانی»[2].

۱۰— گاهی تأثیر ادبیات کشوری در کشور دیگر سبب بوجود آمدن نوع ادبی تازه‌ای می‌گردد. مثلاً داستان کوتاه و کمدی و ادبیات نمایشی و رمان جدید ایرانی تحت تأثیراین قسم ادبیات دراروپا پیدا شده ویارمانهای تاریخی در فرانسه و روسیه تحت تأثیر این‌قسم‌رمان درانگلیس بوجود آمد به‌این‌معنی که ویکتورهوگو رمانهای تاریخی نتردام‌دوپاری و مریمه[3] و وقایع سلطنت شارل نهم را، گوگول تاراس‌بولبا را و الکساندردوما پدر سه تفنگدار و کنت‌مونت کریستو را تحت تأثیر رمانهای تاریخی والتراسکات[4] نوشتند زیرا او بود که با نوشتن کتابهای«باب‌روی»[5] و «ایوانهو»[6] رمان تاریخی را در اروپا رواج داد.

۱۱— گاهی نیز ادبیات کشوری در کشور دیگر بطور کلی و صرفنظر از جنبه

1. Suréna, Général des Parthes 2. Rodogune, Princesse des Parthes
3. Mérimé 4. Walter Scott 5. Bobi Roy 6. Ivanhoe

مکتبی اثر می‌کند. و این تأثیر یا حاصل روابط فرهنگی است و یا در نتیجه تسلط نظامیست مانند تأثیر ادبیات عرب در ادب فارسی و نفوذ زبان و ادبیات پهلوی در ادب عرب و تأثیر ادبیات یونان در روم و یا تأثیر ادبیات هندی در ایران و یا نفوذ ادبیات فارسی در ترکی و اردو و هندی و یا تأثیر ادبیات فرانسه در آلمان و برعکس.

***

ما در این مبحث از دو نوع دادوستد فرهنگی‌و ادبی گفتگو می‌کنیم: یکی از دادوستد ادبی‌و فرهنگی ایران با سایر ملل، دیگر از روابط ادبی ملل اروپائی با هم.

دادوستد ادبی ایران و جهان

در جهان زبان و ادبیات پاك و خالص وجود ندارد به‌این معنی که ادبیات ملل مختلف درهم اثر می‌کند. بنابراین بین ادبیات ما و ملل دیگر دادوستد ادبی بوده و خواهد بود. وضمناً باید دانست که این دادوستدها یکی از عوامل شکفتگی و باروری ادبیات جهانست و بدون آنها پیشرفت کامل فرهنگ و هنر و ادب ممکن نیست.

روابط ادبی ایران با ممالك دیگر را از دو لحاظ می‌توان بررسی کرد: یکی تأثیر ایران در ادبیات جهان و دیگر تأثیر ادبیات جهان در ایران که ما هریك را به‌اختصار در اینجا مطرح می‌کنیم:

ایران در ادبیات جهان

سرزمین ادب‌پرور و فرهنگ‌ساز ایران دیرینه‌سال یکی از سرچشمه‌های الهام شاعران و نویسندگان و هنرمندان جهان بوده است. آثار دینی یهودی، هندی، عیسوی و کتب نظم و نثر عربی، چینی، ترکی، اردو، پشتو، فرانسوی، انگلیسی، آلمانی، اسپانیائی کم و بیش تحت تأثیر این فرهنگ و ادبیات غنی

هستند.

نوابغ هنر و ادب در شرق و غرب عالم از تاریخ و شعر و ادب ما یاد کرده‌اند. از طرفی شاعران عهد قدیم مانند هوراس و اشیل و سنکث و دانته وابونواس و ابوالعلاءمعری و از طرف دیگر ادب‌آفرینان عصر جدید یعنی شکسپیر، گوته، هوگو، ولتر، میلتن، هاینه، نیچه، پوشکین، کرنی، راسین، لافونتن، لامارتین، لرمونتوف، بایرن، شلی، امرسون، ادگارآلن‌پو، کالدرون، کاموئنس، مونتسکیو، روسو، مانزونی، لئوپاردی، آناتول‌فرانس، تاگور، ژید و بسیاری دیگر از خوان ادبیات و فرهنگ ما بهره‌مند شده‌اند و ذوق و هنر و شعر ایرانی را ستوده‌اند.

ایران در ادبیات مشرق زمین- در میان ملل شرق‌ادب فارسی در ادب‌عربی، ترکی، اردو، پشتو، کردی، ژاپنی، چینی، هندی تأثیر فراوان کرده است بطوری که شعر قدیم ترکی و اردو و پشتو کاملاً متأثر از اشعار فارسی است.

تأثیر ادب فارسی در ترکی- سبب تأثیر شدید شعر فارسی در ترکی یکی قوت و قدرت ادبیات فارسی و ضعف شعر ترکی بوده است و دیگر حشر و نشر ترکان است با ایرانیان درطی قرنها. مثلاً ترکانی که مدتها برایران حکومت کرده‌اند، فارسی آموخته‌اند و ممدوح شاعران بزرگ ایران قرار گرفته‌اند و بعضی از آنان خود شعر سروده‌اند. ما از تسلط غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان، مغولان، تیموریان، قراقویونلو وآق‌قویونلو براین سرزمین بخوبی آگاهیم و بخوبی می‌دانیم که اینان تحت تأثیر ادبیات غنی ایران قرار گرفته بودند بنحوی که بعضی از شاهان و وزیران ترک‌نژاد خود تحت تأثیر شعر فارسی به‌ترکی شعر می‌سروده‌اند.

«قبل از عصر تیموری ادبیات و اشعار ترکی وفارسی وسعت چندانی نداشت و رونق واقعی آن از زمان پادشاهان این سلسله در ایران و هند آغاز شد و دربارهای هرات و بابریان هند وسیلهٔ تقویت ادب ترکی شدند و در این دوران شاعران ترکی گوی صاحب دفتر و دیوان گردیدند[1]. ازآن جمله‌اند: میرحیدر-مجذوب، لطفی، نصیبی، قطبی، لطیفی، میرعلی کابلی و جزآنها و حتی شاهان و شاهزادگانی را می‌یابیم که بفارسی و ترکی طبع‌آزمائی کرده‌اند، مثلاً امیرعلیشیر

۱. ازکسانی که قبل‌ازاینان شعر ترکی گفته‌اند می‌توان از سلطان ولد پسرمولانا جلال‌الدین محمد بلخی، شاه قاسم انوار و قبولی نام‌برد.

نوائی و فخری هروی هر دو دربارهٔ خلیل‌سلطان پسر میرانشاه (سلطنت از ۸۰۷ تا ۸۱۲ ه) که بنظم ترکی مشغول بود، یک مطلع ترکی از او نقل کرده‌اند و البته از قوت طبع او در شعر فارسی و از اشعار فارسی او هم بی‌اطلاع نیستیم. پسرعم او اسکندرمیرزا (م ـ ۸۰۸ ه) پسر میرزاعمر شیخ بن تیمور که چند سال در فارس و اصفهان حکومت داشت شاعری را بنام «مولاناحیدر ترکی‌گوی» در درگاه خود داشت که امیرعلیشیر نوائی او را از «استادان شعر ترك» شمرده است. این مولانا حیدرترکی‌گوی که مداح اسکندرمیرزا بود دو مثنوی به‌ترکی داشت بنام «مخزن‌الاسرار» و «گل و نوروز» که هر دو را بنام اسکندرمیرزا سرود و خود اسکندرمیرزا هم شعر ترکی می‌گفته و از او ابیاتی بدین زبان نقل کرده‌اند.

پسر دیگرعمرشیخ‌میرزا یعنی «سیدی‌احمدمیرزا» (متولد سال ۷۹۲ ه) که در غزل و مثنوی ابیات مشهور بفارسی دارد، شاعر ترکی‌گوی نیز بود و از او ابیاتی به‌ترکی نقل شده است.

درباره جهانشاه (از ترکمانان قراقویونلو) (م ـ ۸۷۲ ه) پیش از این گفتیم که دیوان ترکی و فارسی دارد که نسخه‌ای از آن درکتابخانه موزه بریتانیا محفوظ است.»[1] پس «شعر ترکی ازاوایل قرن نهم هجری رواج گرفت و این نکته را باید بر آنچه گفته شده است بیفزائیم که اوج ادب ترکی در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم با ظهور شاعران و نویسندگانی مانند امیرعلیشیرنوائی و ظهیرالدین بابر مؤلف بابرنامه و شاه‌اسماعیل صفوی متخلص به‌خطائی صاحب دیوان مشهور صورت گرفته است. امیرعلیشیر که درشعر ترکی «نوائی» تخلص می‌کرد در حقیقت بزرگترین کسی است که در پایان این عهد شعر ترکی را بحد اعلای کمال خود رسانید و توانست با تقلید از همه انواع شعر فارسی از مثنوی و غزل و قصیده وغیره شعر ترکی بسراید و منظومه ها و دیوانهائی ترتیب دهد.»[2]

«امیرعلیشیر علاوه برآثار متعدد خود به‌نثر ترکی مانند منشآت ترکی، محاکمة‌اللغتین، مجالس‌النفائس وغیره منظومه های حیرة‌الابرار، فرهاد و شیرین، مجنون و لیلی، سدسکندر، سبعه سیاره رابتقلید از نظامی و دیوانهای غرائب‌الصغر و نوادرالشباب و بدایع‌الوسط و فوائدالکبر به‌ترکی تنظیم کرد و به‌این ترتیب

۱. ازتاریخ ادبیات در ایران، ج ۴، ص ۱۴۶ و ۱۴۷.
۲. از همان‌کتاب، ص ۱۴۷ و ۱۴۸.

به‌ادب ترکی سرمایه وافری داد که دستمایهٔ شاعران ونویسندگان بعدازوی گردید.»[1]

(برای آگاهی بیشتر ازادبیات فارسی نشان ترکی به‌تاریخ ادبیات در ایران جلد پنجم، بخش یکم از صفحه ۴۲۳ تا ۴۲۸ نگاه کنید).

تأثیر ادب ایران در زبان و ادبیات اردو و پشتو - شعر اردو و پشتو شدیداً تحت تأثیر شعر فارسی است به‌این معنی که قالبهای شعری و بسیاری از مضامین شاعرانه این دو زبان از فارسی اخذ شده است. این تأثیر در اردو بیشتر است زیرا اولاً لغات فارسی فراوانی وارد آن زبان گردیده است ثانیاً شاعر دو زبانه توانائی مانند اقبال لاهوری که سخت تحت تأثیر شعرفارسی قرار داردهم به‌فارسی و هم به‌اردو شعر سروده است و این مسأله خود درخور تحقیقی جداگانه است.

ایران در ادبیات غرب - ایران از قدیمترین زمانها در ادبیات اروپا مؤثر بوده است و سخنوران مغرب‌زمین هم در عهد باستان از آن الهام گرفته‌اند مانند اشیل و هوراس و سنک، و هم در قرون وسطی مثل دانته، و هم درعصر جدید مانند شکسپیر و گوته و آناتول‌فرانس و ژید.

ایران به‌ادب همه کشورهای سهم اروپائی الهام بخشیده است و فرهنگ و ادب آن در این کشورها اثر گذاشته است. ازآن جمله است: در فرانسه، انگلیس، امریکا، آلمان، روسیه، ایتالیا، اسپانیا، پرتقال، امریکای لاتین و کشورهای بالکان و اسکاندیناوی.

تأثیر فرهنگ و ادب ما در اروپا به‌این صورتها دیده می‌شود:

۱ــ افسانه‌های ایرانی و شرقی مانند هزار افسانه، سندبادنامه، کلیله و دمنه و شاهنامه در ادب اروپا نفوذ کرده است تا جائی که کسی مانند ماتیوآرنولد انگلیسی با الهام از داستان رستم و سهراب قصه «سهراب و رستم» را نوشته است.

۲ــ شخصیتها و محیط ایران در ادب آن کشورها مؤثر بوده است فی‌المثل نام زردشت، مانی، کوروش، در آثار ادبی مغرب‌زمین انعکاس یافته است؛ ازجمله نبرد سالامین (در عهد خشایارشا) بارها در اروپا به‌شعر درآمده است که یکبار آن بوسیله ویکتورهوگو[2] و یکبار دیگر بوسیله تئودور رناك[3] بوده است، یا جنگ

۱. همان کتاب، ص۱۴۸.
۲. هوگوشعری دارد بنام «سرود سوفوکل در سالامین».
3. Théodore Reinach

کراسوس و سورن موضوع یکی از تراژدیهای کرنی شده است بنام سورنا[1]. همچنین به‌مهرداد و بایزید در شعر راسین اشاره شده است. و روترو یکی از سه تراژدی‌نویس بزرگ فرانسه عهد کلاسیک تحت تأثیر تاریخ ایران یکی از تراژدیهای خود را بنام خسرو نوشته است.

۳- شهرها و آثار تاریخی ایران در شعر اروپا منعکس شده است که در این میان اصفهان و شیراز و آثار تاریخی آنها سهم بسزائی داشته‌اند. «پیرلوتی» فرانسوی کتابی نوشته است بنام «بسوی اصفهان» و «کلنگسور»[2] درباره فارس و شیراز شعر سروده است و برادران تارو[3] درباره کاخ چهلستون و کبوتران اصفهان اشعاری گفته‌اند.

٤- مهمتر از همه تأثیر شخصیتهای ادبی ایران و شعرشان است در آثار شاعران اروپائی. فردوسی، خیام، عطار، سعدی، مولوی و حافظ در آن سامان بلندآوازه‌اند. در این میان شهرت خیام بخصوص درکشورهای انگلیسی زبان بیش از دیگرانست زیرا فیتزجرالد با ترجمه و بازآفرینی مجدد رباعیات خیام این شاعر حکیم را در اروپا نامور ساخته است. گوته خود را عاشق حافظ می‌خواند و آرزو دارد چون او شعر بگوید و سعدی در میان فرانسویان شهرت فراوان دارد.

بسیاری از اشعار و آثار ادبی فارسی به‌زبانهای اروپائی ترجمه شده است و این نهضت امروزهم ادامه دارد؛ این آثار عبارتند از: گلستان، شاهنامه، خسرو و شیرین، ویس و رامین و بسیاری دیگر. از راه همین ترجمه ها بود که شاعران اروپا با شعرای ایران آشنا شدند و از آنان الهام گرفتند.

تأثیر ادبیات و فرهنگ ایران در ادبیات عرب. تازیان پس از تصرف ممالک دیرینه‌سال صاحب فرهنگ و بر اثر حشر و نشر با آنان تحت تأثیرشان قرار گرفتند و از اندیشه و علم و ادبیاتشان بهره بردند. مللی که بیش از همه در ادبیات عرب مؤثر بودند ایرانیان، یونانیان و هندیان بودند.

تأثیرات ادبیات و فرهنگ ایرانی و هندی در ادبیات عرب به‌اختصار از این قرار است:

۱- شیوه کتابت و نثر مفصل پهلوی در نثر عربی اثر عمیقی برجای گذاشت

1. Suréna 2. Tristan Klingsor 3. Tharaud

و این نوع نثر را در زبان عربی هم رونق داد به‌این معنی که ایرانیانی مانند عبدالحمید کاتب و ابن‌المقفع که استاد نثر پهلوی و تازی بودند زیبائیهای آن زبان را به‌عربی منتقل کردند و سبب تحولی شگرف در ادب تازی شدند. توضیح آنکه اعراب قبل از اسلام امپراطوری و دستگاه دیوانی گسترده‌ای نداشتند ولی پس از تسخیر ایران و روم و نواحی دیگر صاحب سرزمینهای پهناوری شدند که می‌بایست آن را بشیوه‌ای درست اداره کنند. برای این منظور لازم بود دبیرخانه وسیعی برای ضبط و ربط این قلمرو عظیم بشیوهٔ امپراطوران ایران و روم دایر نمایند. به‌این سبب امویان و عباسیان نویسندگان و دبیران ایرانی را که با نامه‌نگاری دیوانی آشنائی کامل داشتند بکار گرفتند و آنان را در دستگاههای خود استخدام کردند و بهمت این نویسندگان نوع جدیدی از نثر ادبی در ادبیات عرب بوجود آمد که پایهٔ نثرهای ساده و فنی دوره‌های بعد گردید.

۲— توسعهٔ قصه‌پردازی در ادبیات تازی: بر اثر ترجمه قصه‌ها و داستانهای ایرانی بزبان عربی قصه‌پردازی و حکایت‌نویسی که در زبان عربی قوت چندانی نداشت بوجود آمد و رونق گرفت و مترجمان ایرانی این قصه‌ها که تسلط کاملی بر زبان و ادبیات عرب داشتند آن قصه‌ها را بشکلی دلنشین و زیبا درآوردند و ادبیات عرب را ازاین لحاظ غنا و کمال بخشیدند. ازجمله این قصه‌های ترجمه و بازپردازی شده می‌توان از «کلیله و دمنه» و «هزار افسان» و «مزدك نامه» نام برد.

کلیله و دمنه که از سانسکریت به‌پهلوی و از پهلوی به‌عربی نقل شده است یکی از شاهکارهای زبان تازیست که تحت تأثیر فرهنگ ایرانی و هندی بوجود آمده است به‌این معنی که قلم شیوای ابن‌المقفع مترجم توانای آن کتاب، اثری جاودانی به‌گنجینهٔ ادب عرب افزود.

قصه‌پردازی در ادبیات عرب دومرحله دارد یکی مرحله ترجمه و تهذیب یعنی مرحله‌ای که ترجمه‌گران، قصه‌های ایرانی و آریائی را بعربی برمی‌گرداندند وضمناً به‌یاری هنر خویش آن را متناسب با زمان و محیط جدید می‌ساختند؛ دیگر مرحله رشد و تکامل داستان‌پردازی. به‌این معنی که این فن پس از ایجاد شدن رونق گرفت و تکامل یافت بطوری که شاعرانی یافت شدند که کلیله و دمنه و آثار دیگر ایرانی را بشعر عربی درآوردند. از آن جمله است «ابان‌بن عبدالحمیدبن‌لاحق».

۳– پیداشدن ادبیات شعوبی: بنی‌امیه برخلاف احکام قرآن، عرب را از عجم و اقوام دیگر برتر می‌شمردند و خود را نژاد ممتازی می‌پنداشتند و دیگران را موالی یعنی بردگان می‌خواندند؛ این دید ضد اسلامی نژادگرایانه موجب طغیانهای فکری و نظامی و سیاسی ایرانیان و ملل دیگر بر ضد اعراب شد که منجر به‌استقلال نواحی بسیاری از متصرفات آنان گردید.

جلوهٔ ادبی و فکری این‌نهضت را شعوبیه می‌نامند. شعوبیه ابتدا طرفدار برابری عرب و عجم بودند ولی بعداً خواهان برتری عجم بر عرب شدند. درمیان این دسته شعرای ایرانی‌نژاد بسیاری ظهور کردند که اشعار غرائی در فضیلت نژاد ایرانی سرودند و به‌این ترتیب موضوع جدیدی را وارد ادبیات عرب کردند. مهمترین اینان یکی بشاربن بردتخارستانی بود(م-۱۶۷) و دیگر ابونواس حسن‌بن‌هانی (۱۹۹-۱۴۰). علاوه بر اینها می‌توان به‌شاعران ایرانی‌نژاد تازی‌گوی شعوبی مشرب دیگری اشاره کرد؛ ازقبیل: زیادالاعجم اصفهانی، خاندان یسار (اسمعیل‌بن‌یسار، ابراهیم‌بن یسار، محمدبن یسار)، ابوالعباس اعمی، موسی شهوات، المتوکلی و ابواسحاق ابراهیم‌بن ممشاد اصفهانی.

ابان‌بن عبدالحمیدبن لاحق یادشده بعضی از کتب پهلوی را به‌شعر عربی درآورد؛ از آن جمله است: کلیله ودمنه، بلوهر و بوذاسف، سندبادنامه و کتاب مزدك.

٤– تکامل بخشیدن به‌شعر عرب: ایرانی‌نژادان تازی‌گوی علاوه بر آنچه گفتیم در ابعاد دیگر هم در بالابردن سطح شعر عربی نقش بزرگی بازی کردند از آن جمله‌اند:

الف– ابوانواس یادشده که بر رقت و لطافت شعر عرب افزود و خمریات شعر عربی را به‌اوج کمال خود رسانید.

ب– ابوالعتاهیه‌اسماعیل‌بن قاسم (م-۲۱۱) که ایرانی‌نژاد بود و درمدح و غزل و وعظ چیره‌دست بود و در گسترش و توسعه صورت و معنی شعر عرب سهم عمده‌ای بعهده داشت.

ج– علاوه بر اینها شاعران تازی‌نژاد بسیاری که تربیت ایرانی داشتند و تحت‌تأثیرفرهنگ ایران بودند موجب والائی وعلوهرچه بیشتر شعرعرب گردیدند؛ از آن جمله‌اند: طرماح، کمیت، جریر، فرزدق، بحتری، ابوتمام‌طائی که برخی از

آنان از بزرگترین شعرای عربند.

۵ــ عقاید فلسفی ایران قدیم درمیان عرب نفوذکرد و در شعر آنان مؤثر افتاد؛ ازآن جمله است: فکر زروانیه درباره ناپایداری جهان که از یک طرف درشعر فارسی تأثیرکرد وکسانی مانند فردوسی، سعدی، خیام و حافظ را تحت نفوذ قرار داد و ازسوی دیگر درشعر عربی اثرکرد و بسیاری از اشعار نومیدانه ابوالعلاء معری و دیگران را بوجود آورد.

۶ــ نثر فنی پهلوی و عربی: گفتیم مترجمان ایرانی سبب رونق نثر عربی شدند وکسانی مانند ابن‌المقفع نثری دلکش بوجود آوردندکه از زیبائیهای نثر ساده و فنی پهلوی بهره‌مند بود و همینها پایه‌گذار نثر مرسل ومصنوع عربی شدند. وقتی تشبیه و تکرار و شور نثر پهلوی به‌نثر عربی منتقل گردید و با سجع و موازنه توأم شد، نثر مصنوع عربی بوجود آمد وکسانی مانند ابن‌العمید و ابوبکر خوارزمی و بدیع‌الزمان همدانی و حریری پیدا شدندکه نثر فنی عربی را بوجود آوردند با این تفاوت که برخی از اینان در این شیوه به‌افراط گرائیدند و سبکی نازل را پایه‌گذاری کردند و این طریقه، با تمام تشبیها و فرازهایش، به‌نثر فارسی‌منتقل شد و موجب انحراف و انحطاط آن گردید. پس نثر فنی فارسی هم مستقیماً تحت تأثیر نثر متکلفانه عربیست و هم غیر مستقیم متأثر از نثر فنی معتدل پهلویست.

۷ــداستانهای تاریخی ونیمه‌تاریخی‌ایرانی به‌عربی‌ترجمه شد و نوعی‌ادبیات حماسی را بوجود آوردکه سرداران عرب از آن درجنگ باکفار و تسخیر سرزمینهای دیگر بهره می‌جستند از آن جمله است:

خدای‌نامه (خوتای‌نامک) (که منبع اصلی شاهنامه فردوسی هم هست)، آئین‌نامه، تاج‌نامه یاکتاب‌تاج، داستان بهرام چوبین، داستان شهر براز و پرویز و داستان رستم و اسفندیار.

بنابراین اشعار رزمی عربی تحت تأثیر آثار حماسی ایرانی بوجود آمد. البته اشعار مفاخره‌آمیز تازی راکه یادگار عهد جاهلیت است درشمار اشعار حماسی نیاوردیم اگرچه بین این دو نوع شعر مشابهتهائی موجود است.

۸ــ نفوذ زبان فارسی در زبان عربی: زبان فارسی نیز در زبان تازی نفوذ کرد و بسیاری از لغات معرب این زبان از فارسی گرفته شده است. ازآن جمله‌اند: کلمات نرجس، بنفسج، ابریق، طست، دیباج، سکباج (آش سرکه)، و جلاب

که معرب واژه‌های نرگس، بنفشه، آبریز، طشت، دیبا، سکبا، وگلاب هستند.

برای آگاهی بیشتر از نفوذ زبان و ادب و فرهنگ ایران در زبان و ادب تازی به‌این آثار نگاه کنید:

المعرب جوالیقی.

راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان تازی از آذرتاش آذرنوش.

سبک‌شناسی بهار، جلد ۲، ص ۲۵۲.

تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، چاپ ششم، ص ۲۵، ۱۳۴، ۱۸۲، ۱۹۰.

فرهنگ ایران پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی از دکتر محمد محمدی

Iranian Influence on Moslem Literature by M. Inostrazev
ترجمه G. K. Nariman

تأثیر ادبیات جهان‌در ادب فارسی

ادبیات ما، هم متأثر از ادبیات شرقست و هم از ادبیات غرب. اینک مختصر اشاره‌ای به‌این موضوع:

تأثیر مشرق زمین در ادب ایران

مللی از مشرق‌زمین که در ادبیات ما مؤثر بوده‌اند، عبارتند از: تازیان، هندیان، ترکان، چینیان.

از این میان بیشترین تأثیر را زبان و ادب عرب در زبان و ادبیات ما برجای گذاشته است وکمترین نفوذ را زبان و ادب ترکی.

تأثیر ادب هند در ادب فارسیـ نژاد و فرهنگ ایرانی و هندی منشأ واحدی دارد بنابراین تأثیر این دو فرهنگ در هم امریست طبیعی. ادب هند این تأثیرها را در ادب فارسی برجای گذاشته است:

۱ــ پدید آمدن قصهٔ حیوانات در زبان فارسی: کلیله و دمنه که اصل هندی دارد بفارسی ترجمه شده است و موجب پدید آمدن نوع ادبی تازه‌ای در بین ما

گردیده است وتحت‌تأثیر آن، آثارفراوانی از قصه حیوانات بوجودآمده است؛ ازقبیل: کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، انوار سهیلی، بهار دانش و دهها نظیر آن.

کلیله و دمنه در زبان فارسی هم به‌شعر درآمده است (کلیله و دمنه رودکی) و هم به‌نثر (کلیله و دمنه بهرامشاهی) که صورت دیگر آن انوار سهیلی است.

۲ـ داستانهای حماسی هندی به‌فارسی ترجمه شده است و از این راه حماسه‌های منثور ما غنی گردیده است. از جمله حماسه‌های ترجمه‌ای هندی رامایانا و مهابهاراتاست.

۳ـ داستانها و قصه‌های عاشقانه و غیرحماسی هندی نیز بفارسی برگردانده شده است؛ از آن جمله‌اند طوطی‌نامه.

٤ـ شگفتیهای سرزمین پر از رمز و راز هند در آثار ادبی ما منعکس گردیده است؛ مانند توصیفهائی که اسدی طوسی ازعجایب آن مرزو بوم در گرشاسبنامه خود بعمل آورده است.

۵ـ بسیاری از لغات هندی وارد زبان فارسی شده است؛مثل جنگل، جوکی (جوگی، یوگی)، چاپ، چمپا (چنپا)، دهره، شل (نوعی نیزه کوچک)، کافور، کپی، کتاره (قداره)، نارگیل، نیلوفر، هلاهل، انبه، جمدر (جمدهره)، جنم.

تأثیر زبان و ادب ترکی در زبان و ادب فارسیـ بسیاری از لغات ترکی وارد زبان ما شده است؛مثل: خان، بیگ، بیگم، اتابک، اطاق (وثاق)، بلدرچین، چاروق، خاتون، خاقان، خانم، قراول، قربان (کماندان)، یونجه، سنجاق. این لغات وارد شعر فارسی هم شده‌اند.

تأثیر زبان وادبیات عرب در زبان و ادب فارسیـ زبان و ادبیات عرب از لحاظ واژگان، صناعات ادبی،اغراض شعر، قافیه، مضامین، تشبیهات،قالبهای‌شعری وغیره در ادبیات و زبان ما اثر گذاشته است که ما اشاره مختصری به‌این امور می‌کنیم:

۱ـ **تأثیر عروض عرب در عروض فارسی** ـ عروض و اوزان شعری عربی در شعر فارسی تأثیرکرده است و اوزان تازه‌ای بر وزنهای شعر ما افزوده است ولی فارسی‌زبانان عیناً بحور و اوزان عربی را بکار نبرده‌اند بلکه در آن تصرفهای هنرمندانه‌ای نموده‌اند و عروضی پویا و زیبا بوجود آورده‌اند که این تفاوتها را

با عروض عربی دارد:

الف— وزنهای رباعی وفهلویات وشاهنامه برساخته ایرانیانست و تحت تأثیر وزنهای عربی بوجود نیامده است. البته برای تقطیع آنها از ارکان عروضی عربی بهره‌مند می‌شویم اما نباید این وزنها را تازی‌نژاد شمرد.

ب— بعضی ازاوزان عربی در فارسی یا اصلاً بکار نرفته است یا استعمالش بسیار اندك بوده است؛ مانند بحر وافر و کامل.

ج— در فارسی اوزان و ارکان زحاف‌دار (مزاحف) یا در مقابل وزنها و رکنهای سالم آن واقع نمی‌شود؛مثلاً مفاعلن که به‌اصطلاح مقبوض مفاعیلن و مخبون مستفعلن است در شعر ما در برابر رکن سالم آن قرار نمی‌گیرد درحالی که در عربی اوزان و ارکان مزاحف در برابر اوزان و ارکان سالم واقع می‌شود یعنی مثلاً در شعر فارسی نمی‌توان «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» را در مقابل «مفاعیلن مفاعلن مفاعیلن مفاعیلن» آورد درحالی که‌درشعرعربی چنین کاری امکان دارد.

پس درواقع اوزان و ارکان مزاحف درفارسی اغلب درمقابل اوزان و ارکان سالم قرار نمی‌گیرند، بلکه خود ارکان واوزانی مستقل تشکیل می‌دهند؛ مثلاً در فارسی «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات (زلف آشفته و خوی کرده وخندان لب و مست)» با «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (یارب این نو دولتان را با خر خودشان نشان)» هموزن نیست بلکه خود وزنی جداگانه بشمار می‌آید، درحالی که درعروض عربی وزن اول شاخه‌ایست از وزن دوم.

د— در شعر فارسی قالبهای آزادی براساس اوزان عروضی سنتی بوجودآمده است که درعروض عرب نظیر آن را نمی‌بینیم.

پس بر روی هم شاعران ایران اوزان و قالبهای عربی و فرنگی را هیچگاه بدون دخل و تصرف مورد استفاده قرار نداده‌اند بلکه در آن تصرفات بسیار کرده‌اند. بنابراین اگرچه عروض فارسی از عروض عرب الهام گرفته است اما رونوشت و تقلید کورکورانه‌ای از آن نیست.

۲— **قالبهای شعر عربی و فارسی—** بعضی از قالبهای شعری فارسی مانند قصیده و مثنوی و غزل وترجیع‌بند تحت‌تأثیر شعر عربی بوجود آمده است و در این

موارد گاهی اجزاء این قالبها نیز به‌فارسی نقل شده است، مثل نسیب و تشبیب و تغزل در قصیده.

۳— **لغات عربی وشعر فارسی** ـ شعر فارسی از لحاظ دیگر نیز تحت تأثیر زبان عربیست به‌این معنی که سرودن یک قصیده طولانی فارسی بدون آوردن لغات عربی بعنوان قافیه امکان ندارد. بنابراین یکی از عوامل پدید آمدن قصیده و قطعه و ترجیع‌بند و غزل در فارسی وجود کلمات عربیست و اگر این کلمات نبود، بسیاری از غزلها و قصاید و ترجیعات عالی سعدی و حافظ و مولوی بوجود نمی‌آمد.

٤— **معانی وبیان وقافیه عربی‌وفارسی** ـ قافیه و قافیه‌پردازی در شعر عربی نیز در قافیه‌سازی فارسی بی‌تأثیر نبوده است زیرا بسیاری از قواعد و اصطلاحات این علم مأخوذ از عربی است. از این قبیلند این اصطلاحات: قافیه، روی، تأسیس، دخیل، خروج، نائره، قید، ردف، ردیف.

اصولاً بسیاری از علوم ادبی فارسی مانند عروض و معانی و بیان و بدیع که نقش بزرگی در تکوین ماده و صورت شعرفارسی داشته‌اند، اصل عربی دارند؛ از این قبیلند: تشبیه، استعاره، فصاحت، بلاغت، اغراق، غزل، قصیده، بحر، بحررجز، بحررمل، زحاف، مزاحف، سالم و صدها مانند آن.

همه شاعران برای بهبود شعر خود این علوم را که بیشتر بزبان تازی بوده است می‌خوانده‌اند و در شعر خویش به‌آن اشاره هم می‌کرده‌اند:

قافیه اندیشم و دلدار من — گویدم مندیش جز دیدار من
وزن و گفت و صوت را برهم زنم — تا دمی بی‌این سه با تو دم زنم
(مولوی)

عشق و شباب و رندی مجموعه مراد است
چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد
(حافظ)

شاعری طبع روان می‌خواهد — نه معانی نه بیان می‌خواهد
(ایرج‌میرزا)

٥— **تأثیر تمثیلات و حکایات و داستانهای عربی در ادب فارسی** ـ حکایات و داستانهای عربی نیز در شعر فارسی تأثیر بسزائی داشته است؛ ازآن جمله‌اند: داستان «لیلی و مجنون» و «دعد و رباب». مثلاً داستان لیلی ومجنون عربی وقتی

وارد فارسی شده، ذوق خلاق نظامی از آن شاهکاری زیبا آفریده است که با اصل عربی آن بهیچوجه قابل مقایسه نیست.

بعضی از داستانهای تمثیلی عربی بوسیلهٔ ایرانیان ساخته شده مانند رسالةالطیر ابن‌سینا و غزالی.

بسیاری از داستانها و حکایات فارسی تحت تأثیر حکایات و قصص قرآن کریم و تفاسیر آن بوجود آمده است. از آن جمله است: داستان یوسف و زلیخا و بسیاری از حکایات مثنوی.

(برای اطلاع از این نوع حکایات به «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی» تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر نگاه کنید).

شاعران این داستانها و حکایات را بدون دخل و تصرف ترجمه نکرده‌اند بلکه در آنها تصرفاتی استادانه بعمل آورده‌اند. بخصوص مولوی که چنین قصه‌هائی را طبق مشرب صوفیان بازپردازی و جرح و تعدیل کرده است. فی‌المثل وی گاهی آیه یا آیاتی را در قالب حکایت ریخته و به‌آن شاخ و برگ بسیاری داده و حکایت داخل حکایت آورده است و آن را به‌صورتی که خود می‌خواسته است تأویل و تفسیر کرده است. ازآن جمله است تفسیر آیه شریفه «فخذاربعه من‌الطیر فصرهن الیک» در دفتر پنجم مثنوی بنحوی خاص خود. او دراین تفسیر داستان‌گونه آنقدر سخن داخل سخن می‌کند که دفتر پنجم بپایان می‌رسد اما قصه او بسر نمی‌رسد.

۶— **اغراض شعر در فارسی‌وعربی** - بسیاری از اغراض و موضوعات شعری و انواع ادبی عربی در فارسی اثر گذاشته است. از آن جمله است: خمریات و مدح و هجو و اعتذار و استعطاف و عشق و تعلیم وغیره.

بسیاری از شاعران آیات و احادیث و ضرب‌المثلهای عربی را بشعر ترجمه کرده‌اند و از این راه معانی ومضامین بسیاری وارد ادب فارسی نموده‌اند. مثلاً ادب تعلیمی ما بسیار تحت تأثیر عربی و فرهنگ اسلامیست بخصوص شاخه عرفانی آن. البته این نوع ادبیات از ایران پیش از اسلام و هند و یونان نیز الهام گرفته است و تنها تحت تأثیر فرهنگ عرب نیست.

۷— **مقامه‌نویسی‌درعربی و فارسی** - مقامه‌نویسی در ایران تحت تأثیر این

فن در ادبیات عرب بوجود آمده است. مراد از مقامه نوعی حکایتست که بهترین نمونه آن را می‌توان در مقامات حریری (بزبان عربی) و مقامات حمیدی (بزبان فارسی) دید. مقامات حمیدی خود تحت تأثیر آثار ابن‌درید و حریری نوشته شده است. برخی از پژوهشگران مانند ملک‌الشعراءبهار گلستان را هم نوعی مقامه دانسته‌اند. برای آگاهی بیشتر از مقامه‌نویسی در ایران و عرب به‌این کتابها رجوع کنید:

سبک‌شناسی، ج ۲، از ملک‌الشعراءبهار.

تاریخ تطور نثر فنی از دکتر حسین خطیبی، انتشارات دانشگاه تهران.

تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، از دکتر صفا.

مقامه نویسی در زبان فارسی از دکتر فارس، انتشارات دانشگاه تهران.

۸—**نثر فنی در عربی و فارسی**- نثر فنی یا نثر مصنوع یعنی نثر متکلفانه و توأم با صنعتگری. این قسم نثر فارسی نیز تحت تأثیر نثر فنی عربی بوجود آمده است. البته نثر فنی عربی خود تحت تأثیر این قسم نثر در زبان پهلوی قرار داشته است. ابن‌العمید که از پیشگامان نثر مصنوع عربیست این شکل ادبی را بنیان نهاد وکسانی مانند بدیع‌الزمان همدانی و ابوبکر خوارزمی و حریری آن را رونق بخشیدند و فارسی‌نویسانی مثل نصرالله منشی، منتجب‌الدین جوینی، سعدالدین وراوینی، بهاءالدین بغدادی، عطاملک جوینی، وصاف‌الحضره، میرزامهدی‌خان‌منشی و دهها ایرانی دیگر از این شیوه نامطلوب پیروی کردند و نثر فارسی را به‌بیراهه کشاندند. دوستداران این سبک می‌پنداشتند این نوع نثر دارای سبکی والا و شاعرانه است درحالیکه وجود صنعتگریهای بیمزه و مبالغه‌آمیز آن را بدل به‌سبکی نازل کرده است.

۹— **شخصیتهای ادبی و دینی و علمی جهان عرب و اسلام درادب ما تأثیر بجا گذاشته‌اند** و شاعران ما بنامهای آنان بارها اشاره کرده‌اند؛ بنام کسانی چون پیامبر اکرم(ص)، خلفای راشدین و پیشوایان دین اسلام از طرفی و به‌اسم ادبای عرب مانند فرزدق، حسان‌بن ثابت، بحتری، ابوتمام وغیره از طرفی دیگر. سخنوران ما بارها ازپیغمبران و اولیای الهی واعلام قرآن و نامهای علمای اسلام در اشعار خود یاد کرده‌اند؛ ازآن جمله‌اند: نوح، لوط، موسی، عیسی، یعقوب، اصحاب کهف، یوسف، زلیخا، عاد، ثمود، فرعون، هامان؛ وتنها تحقیق دربارهٔ همین

تأثیرات مستلزم نوشتن رساله‌های جداگانه است. اینک نمونه‌هائی از این اشارات و تلمیحات:

از علی آموز اخلاص عمل — شیر حق را دان منزه از دغل
(مولوی)

عیسی مریم به کوهی می‌گریخت — شیر گوئی خون او می‌خواست ریخت
(مولوی)

دید موسی یک شبانی را براه — کوهمی گفت ای خدا و ای اله
(مولوی)

همسر لوط با بدان بنشست — خاندان نبوتش گم شد
سگ اصحاب کهف روزی چند — پی نیکان گرفت و مردم شد
(سعدی)

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم
که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را
(حافظ)

این همان چشمهٔ خورشید جهان‌افروز است
که همی تافت بر آرامگه عاد و ثمود
(سعدی)

چه غم دیوار امت را که دارد چون تو پشتیبان
چه باك از موج بحر آن را که باشد نوح کشتیبان
(سعدی)

تأثیر اندیشه‌ها و شخصیتهای اسلامی و دینی در شعر فارسی نوع گسترده و خاصی از ادبیات بوجود آورده است که می‌توان آنرا ادبیات مذهبی نامید که شرح آن در این مختصر نمی‌گنجد.

۱۰ — **تأثیر تصویرها و تشبیهات عربی در فارسی** ـ شعر و ادب عربی ازلحاظ تصویرسازی نیز در شعرفارسی اثر گذاشته است؛ برخی از استعارات و تشبیهات و تصویرهای فارسی از عربی اخذ شده‌اند؛ ازآن جمله‌اند: خنده‌جام، لب خندان جام، عقد ثریا، کشتی هلال، داس‌مه‌نو، شراب چون صبح، دختر رز و بسیاری دیگر. اینک نمونهٔ اینگونه تعبیرات شاعرانهٔ ترجمه‌ای در شعر فارسی:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام
نی گرت زخمی رسد آئی چو چنگ اندر خروش
(حافظ)

از قهقهه قنینه چو می زو فرو کنی کبک دری بخندد شبگیر تاضحی
(منوچهری)

تشبیه ثریا (پروین) به‌گردن‌بند و عقد:

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را
(حافظ)

تشبیه هلال ماه نو به کشتی:

به‌پیش رای وی اندر پدید شد رودی هلال زورق و خور لنگر و ستاره سنا
(فرخی)

روی فلک چو لجهٔ دریا و ماه نو مانند کشتئی که ز دریا کند گذار
(ظهیرفاریابی)

دریای اخضر فلک و کشتی هلال هستند غرق نعمت حاجی قوام ما
(حافظ)

تشبیه هلال ماه‌نو به‌داس:

گردون چو مرغزار ودر او ماه نو چو داس
گفتی که مرغزار همی بدرود گیاه
(معزی)

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته خویش‌آمد و هنگام درو
(حافظ)

جام و می رنگین بهم صبح و فلک را بین بهم
تخت و جلال‌الدین بهم کیخسرو آثار آمده
(خاقانی)

تشبیه می به‌دختر رز:

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد شد سوی محتسب و کاربدستوری کرد
(حافظ)

به‌نیم شب اگرت آفتاب می‌باید　　ز روی دختر گلچهر رز نقاب‌انداز
(حافظ)

برای دیدن منشأ عربی این تصویرها نگاه کنید به:

۱ــ «در گلستان خیال حافظ» از صفحهٔ ۱۰۲ تا صفحهٔ ۱۰۶ از خسرو فرشیدورد.

۲ــ «صور خیال در شعر فارسی» صفحه‌های ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۸۰ از دکتر شفیعی کدکنی

***

برای دیدن تأثیر زبان عربی در زبان فارسی نگاه کنید به:

«تأثیر ترجمه در زبان فارسی» از نگارنده در مجلهٔ فرهنگ و زندگی شماره ۲۳ وهمین کتاب صفحهٔ ۷۶۳.

تأثیر زبان وادبیات غرب در ایرانــ این تأثیر مربوط به‌دو قرن اخیر است که روابط فرهنگی و سیاسی کشور ما با مغرب‌زمین گسترش یافته است. زبان و ادبیات و فرهنگ غرب این تأثیرها را در فرهنگ ما برجای نهاده است:

۱ــ انواع ادبی تازه‌ای تحت تأثیر غرب در ادبیات ما پیدا شده است که عبارتند از:

الف ــ شعر آزاد و شعر نو.

ب ــ رمان و داستان کوتاه غرب‌نشان.

ج ــ نمایشنامه.

و این امر یکی از تحولات مهم ادبی زمان ماست.

۲ــ لغات فرنگی به‌عین کلمه یا بصورت ترجمه وارد زبان و شعرما شده‌اند؛ مانند ترن و فکل و کراوات (به‌عین کلمه) و روانشناسی و جامعه‌شناسی (ترجمه). (به‌صفحه ۷۹۰ نگاه کنید).

۳ــ بسیاری از اشعار فارسی تحت تأثیر اشعار فرنگی بوجود آمده یا از آن ترجمه شده است مانند قطعاتی از پروین اعتصامی، اشرف‌الدین حسینی، نادرپور، هنرمندی، خانلری و بسیاری دیگر که با الهام از آثار غربی سروده شده است (به صفحهٔ ۸۰۱ نگاه کنید).

یونان وادب فارسیــ ادب فارسی تحت تأثیر آثار یونانی هم قرار گرفته

است:

۱ـ قصه‌هائی که منشأ یونانی دارند در ادبیات فارسی اثر گذاشته‌اند و به‌شعر درآمده‌اند؛ از آن جمله‌اند: «سلامان و ابسال» که جامی آن را بنظم کشیده است و «شادبهر و عین‌الحیوة» و «سرخ بت و خنگ بت».

۲ـ افکار فلسفی یونانیان در فرهنگ ایران اثر کرده و شاعران و نویسندگان ما به‌آنها اشاره نموده‌اند؛ ازآن جمله است: فلسفه و منطق ارسطو، حکمت افلاطون، افکار فیثاغورث. اینک چند اشاره کوچک که شاعران ما به‌فرهنگ یونان کرده‌اند. بسیاری از این اشارات در واقع انتقاد از اندیشه یونانست بخصوص آنچه بوسیلهٔ خاقانی و صوفیه بعمل آمده است زیرا اینان بطور کلی مخالف استدلال و فلسفه بوده‌اند:

جز فلاطون خم‌نشین شراب　　　سر حکمت بما که گوید باز

(حافظ)

قفل اسطورهٔ ارسطو را　　　بر در احسن ملل منهید
نقش فرسودهٔ فلاطن را　　　بر طراز بهین حلل منهید

(خاقانی)

حمله مولوی به‌منطق ارسطو و اصطلاحات منطقی او:

عمر در محمول و در موضوع رفت　　　بی‌بصیرت عمر در مسموع رفت
جز به‌مصنوعی ندیدی صانعی　　　بر قیاس اقترانی قانعی
هر دلیلی بی‌نتیجه بی‌اثر　　　در دلیل و در نتیجه خود نگر

اشاره مولوی و عطار به‌فلسفه فیثاغورث که معتقد است اصل این جهان بر عدد و موسیقی مبتنی است زیرا موسیقی هم بر پایه و مبنای عددی قرار دارد:

کرد از جان مرد موسیقی‌شناس　　　لحن خلقت را ز موسیقی اساس

(عطار)

بانگ گردشهای چرخست اینکه خلق　　　می‌نوازندش به‌طنبور و به‌حلق

(مولوی)

تأثیر ادبیات کشورهای غربی در یکدیگر

ادبیات ملل مغرب زمین از قدیمترین ایام تا کنون در یکدیگر تأثیر داشته

است و این تأثیر به‌چند صورت بوده است:

۱ــ تأثیر ادبیات ملل اروپائی قدیم در یکدیگر که بهترین نمونهٔ آن تأثیر ادبی و فرهنگی یونانست در روم، بگفته یکی از ناموران، یونانیان در میدان جنگ مغلوب رومیان شدند ولی در عرصهٔ فرهنگ رومیان را شکست دادند بطوری که ادبیات روم اعم از حماسه و نمایشنامه و شعر غنایی وسخنوری تقریباً رونوشتی بود از ادب یونان.

۲ــ تأثیر ادبیات یونان و روم قدیم در اروپای جدید: این نفوذ بخصوص در عصر نوروئی (رنسانس) و کلاسیک (قرن شانزدهم و هفدهم) بخوبی چشم‌گیر است.

دیدیم سخن‌آفرینان این دوره برای آفرینش آثار ادبی خود اصولی را مراعات می‌کردند ازقبیل عقل، تقلید از طبیعت، پیروی از پیشینیان، تکیه بر وضوح و ایجاز، مراعات حقیقت‌نمائی[1]، توجه به‌اخلاق و نزاکت ادبی[2].

بنابراین تقلید از طبیعت و پیروی از یونانیان و رومیان یکی از شیوه‌های کار نویسندگان این عهد بود.

اینان معتقد بودند طبیعت مستقیماً و با واسطه قابل تقلید است زیرا هیچیک از سرمشقهای آن کامل و عاری از نقص نمی‌باشد چون هنرمندان یونان و روم مناسبترین و مهمترین نمونه‌ها و مظاهر طبیعت را انتخاب کرده و به‌بهترین شکل نمایش داده‌اند؛ سخنور کلاسیک بایداین زیبائی جاودانی را از آنان اخذ و اقتباس کند. آنها در این باب می‌گویند:

آثار تازهٔ ادبی ممکن است خوب یا بد باشد و این آثار دیر یا زود فراموش می‌شوند اما فقط شاهکارهای مسلمی مانند مثل انئید[3] ویرژیل وآنتیگن سوفوکل هستند که پس از گذشت دهها قرن باز هم ستایش‌انگیز و اعجاب‌آمیز باقی‌می‌مانند. پس کسی که می‌خواهد اثرش زنده و جاوید شود باید از آنها اقتباس نماید و این امر از چند لحاظ و در چند جهت می‌تواند صورت گیرد: یکی از نظر موضوع، دیگر از لحاظ نوع ادبی، سوم ازحیث سبک، چهارم ازنظر تکنیک؛ مثلاً لافونتن بسیاری از حکایات خود را از ازوپ[4] گرفته است و راسین ایفی‌ژنی[5] خویش را از اوری‌پید[6]

1. Vraisemblance 2. Bienséance
3. Enérde 4. Esope 5. Iphigénie 6. Euripide

اقتباس کرده است. البته این تقلید کورکورانه و غیرهنرمندانه نیست بلکه با مهارت و آفرینش هنری توأم است بطوریکه مقام برخی از شاعران این دوره از پایگاه بعضی از شاعران یونانی و رومی برتر است مثلاً پایگاه لافونتن از ازوپ و مقام مولیر از آریستوفان والاتر است. لافونتن باوجود اقتباس از ازوپ مهمترین حکایات حیوانات اروپا بلکه جهان را بوجود آورده است، زیرا این وام‌گیری و اقتباس ادبی بیشتر محدود به‌اخذ موضوعات و رعایت اصول و روشهای معینی است و بهیچوجه صورت ترجمه و رونویسی ندارد بلکه هنرمند کلاسیک با زبانی تازه و شیوه‌ای جدید بر پایه نوشتهٔ های کهن، آثار تازه و بدیعی می‌آفرینند. آلن[1] دراین زمینه می‌گوید: همه چیز گفته شده است اما هیچ چیز کاملاً درك نشده از این رو حقایق در هر دوره‌ای باید بشکل تازه‌ای تکرار شود.

راسین تراژدی‌نویس بزرگ این دوره درمقدمه «ایفی‌ژنی» خود که با الهام از اوری‌پید نوشته است چنین می‌نویسد:

آنچه از اوری‌پید و همر اقتباس کرده‌ام تأثیر بسزائی در تماشاگران می‌گذارد و این امر به‌من می‌آموزد که ذوق سلیم در همه دوره‌ها ثابت و لایتغیر است.

تماشاگران من بدیدن چیزهائی که قرنها پیش اشک از چشم یونانیان دوهزارسال قبل سرازیر می کرد اشک ریختند و دچار هیجان شدند.

بهرحال این تقلید، تقلید اصول و روشها بوده است نه چیز دیگر. از آن جمله کلاسیکها قانون وحدتهای سه‌گانه و نقش قانون وحدت عمل و زمان و مکان را که میراث یونانیان و رومیان است در نمایشنامه های خود بدقت مراعات نموده‌اند و «بوالو» شاعر و سخن‌سنج بزرگ این عصر این اصول را با تغییراتی بصورتی تازه بیان کرده است.

۳ــ دیگر تأثیر دوره‌های جدیدتر اروپاست در دوره‌های بعدی آن. از جمله اثریست که کلاسیکها در پارناسیان داشته‌اند زیرا شاعران پارناسی مخالف با احساسات درون‌نگری (سوبژکتیویسم) احساس‌گرایان و موافق با برون‌جوئی کلاسیکها و مکاتب یونان قدیم بودند. اینان اعتقاد داشتند که بر خدایان مرمرین یونان قدیم و بناهای سفید آن دوره سایهٔ هیجانات واحساسات تند نیفتاده است؛

1. Alain

به‌همین دلیل لوکنت دولیل آثار همر و سوفوکل و هراس را ترجمه می‌کرد. این شاعر که به‌کشورهای مختلف سفر کرده است وطن اصلی خود را یونان قدیم می‌داند. کمال هنری را در سکون و آرامش روح شاعر و مصراعهای آهنگ‌داری می‌پندارد که از همر و سوفوکل و شاعران دورهٔ کلاسیک الهام گرفته باشد.

تأثیر احساس‌گرایان در واقع‌گرایان و رمزگرایان نیز تردیدناپذیر است. نفوذ واقع‌گرایانی مثل فلوبر در توصیف‌گرایانی مانند زولا نیز مسلم است. همچنین تأثیر رمزگرایان در فراواقع‌گرایان و تمام مکاتب ادبی‌بعدی روشن وبدیهی است. اصولاً تأثیر مکاتب ادبی قبلی ملتها در مکاتب بعدی آنها امری است واضح زیرا هر مکتب جدیدی تحت تأثیر مکتب قبل از آنست.

٤ــ دیگر از اقسام تأثیرات دوره‌های پیشین فرهنگ اروپا در ادبیات دوره‌های پسین آن، اثر مسیحیت و دورهٔ قرون وسطی است در دوره‌های پیش از احساس‌گرائی و احساس‌گرائی. به‌صفحات ۷۳٤ و ۸٤١ همین کتاب نگاه کنید.

٥ــ دیگر تأثیر افسانه‌های شمال اروپاست در ادبیات پیش از احساس‌گرائی و احساس‌گرائی و این امر در ادبیات انگلیس بیش از جاهای دیگر محسوس است. به‌صفحه ۷۳٤ نگاه کنید.

٦ــ نوع دیگر از اقتباس ادبی در اروپا اقتباس معاصرانست از معاصران به این معنی که سبکهای دوره‌ای اروپا ابتدا در کشوری پیدامی‌شود و بعد با فاصله‌ای کم به‌ممالک دیگر سرایت می‌کند؛ مثلاً کلاسی‌سیسم وفراواقع‌گرائی و رمزگرائی از فرانسه برمی‌خیزد وبه‌کشورهای دیگر سفر می‌کند و یا احساس‌گرائی در آلمان وانگلیس متولد می‌شود واز آنجا به فرانسه و کشورهای دیگر می‌رود و رنسانس و اومانیسم ازایتالیا نشأت می‌گیرد و به‌فرانسه وجاهای دیگرمسافرت می‌نماید. اینک توضیح بیشتری دراین باره:

تأثیر ادبیات ایتالیا و فرانسه درکشورهای دیگر. فرانسویان وکشورهای دیگر اصول مکتب کلاسیک را از ایتالیائیان گرفتند زیرا آنان در فرا گرفتن و بکار بستن قوانین این مکتب صد سال زودتر از ملل دیگردست بکار شدند؛ آنها بودند که رسالهٔ «هنر شاعری» ارسطو را در اواخر قرن پانزدهم ترجمه نمودندوکلاسی‌سیسم را شروع کردند اما خود آثار ممتاز و برجسته‌ای بوجود نیاوردند و این کار را به فرانسویان واگذاشتند. آنان بودند که این شیوه را از دیگران گرفتند ولی آن را

به‌سرحد کمال رساندند و کسانی مانند مولیر و راسین و لافونتن آثاری بی‌مانند بوجود آوردند. اصولاً در هیچیک از کشورهای اروپائی ادبیات کلاسیک بپای فرانسه نرسید و آن درخشش و جلائی را که در این سرزمین پیدا کرد، نیافت.

در آلمان کلاسی‌سیسم دیرآغاز شد و کارخود را در قرن هجدهم شروع کرد. آلمان از این لحاظ تحت تأثیر فرانسه بود.

کلاسی‌سیسم انگلستان در همان قرن هفدهم متولد شد. نمایندگان بزرگ آن در شعر میلتون[1] (۱۶۷۴ - ۱۶۰۸) و در تئاتر درایدن[2] (۱۷۰۰ - ۱۶۳۱) بودند.

اما ادب‌آفرینان کلاسیک این سرزمین به‌تقلید از روم و یونان و رنسانس (نوروئی) اکتفا نکردند. آنان بسیاری از اصول این مکتب را مراعات ننمودند و پیرو ضوابط ادبی ویژه‌ای نشدند بلکه خود مکتب خاصی بوجود آوردند که هم نشان کلاسی‌سیسم را داشت و هم رنگ و بوی رمانتیسم را. بنابراین نطفه‌های احساس‌گرائی انگلستان در همان دورهٔ کلاسیک آن کشور بوجود آمد به‌این معنی که میلتون مانند رمانتیکهای دوره بعد در بهشت گمشدهٔ خود بجای تقلید از یونان و روم از مسیحیت قرون وسطی الهام گرفت.

در تئاتر نیز چنین شد یعنی هم از آثار یونانی و رومی اقتباس گردید و هم از افسانه‌های ملی اروپائی. به‌این سبب نابغه‌ای چون شکسپیر هم نمایشنامه‌هائی دارد ازقبیل قیصر که اقتباس از تاریخ روم است و هم نوشته‌هائی دارد مانند هاملت و لیرشاه و مکبث و اتللو و رمئو و ژولیت که قصه‌های آنرا از دانمارك و انگلستان و نواحی دیگر اروپا اخذ کرده است. از طرفی این مرد بزرگ از مراعات وحدتهای سه‌گانه که بوسیلهٔ کلاسیکهای فرانسوی سخت مراعات می‌شد سر باز زد و مکتب خاصی در تراژدی بوجود آورد ومبادی کلاسیک و شیوه‌های دیگر را با هم درآمیخت و سبک تازه‌ای آفرید که او را سرآمد نمایشنامه‌نویسان انگلستان وجهان کرد بطوریکه تا حال‌هم هیچکس نتوانسته است با اوبرابری کند.

تأثیر احساس‌گرائی انگلیس و آلمان در کشورهای دیگر. گفتیم جلوه و نمود دورهٔ کلاسیک در انگلستان با فرانسه تفاوت داشت به‌این معنی که در آنجا

1. Milton 2. Dryden

این دوره تنها تحت تأثیر یونان و روم باستان نبود بلکه متأثر از قرون وسطی و افسانه‌های ملی و قصه‌های شمال اروپا و دانمارك هم بود و دیدیم که کلاسی‌سیسم انگلستان رنگ و بوئی از رمانتیسم هم داشت پس نطفهٔ احساس‌گرائی این کشور از قرن هفدهم بسته شد و همین امر سبب گردید که این مکتب در آخر این قرن در این مملکت آغاز شود و شاعران دریاچه[1] یعنی کسانی که در این دوران در کنار دریاچه‌های شمال غربی انگلیس گرد هم آمده بودند از ۱۷۹۸ تا ۱۸۱۰ نخستین اشعار رمانتیك را بوجود آوردند که معروفتر از همه ویلیام‌ وردزورث[2] (۱۸۵۰ - ۱۷۷۰) است که شاعر طبیعت نامیده شده است. او در نتیجه سفر بفرانسه تحت تأثیر آزادی قرار گرفت و دوست بینوایان و دهقانان شد.

بعداً کسانی مانند کلریج[3] (۱۸۳٤ - ۱۷۷۲) و بایرون[4] (۱۸۲٤ - ۱۷۸۸) و شلی[5] (۱۸۲۲-۱۷۹۲) بوجود آمدند.

باری رمانتیسم که در انگلستان و آلمان آغاز شد به‌فرانسه و دانمارك و سوئد و لهستان نیز نفوذ کرد.

احساس گرائی در فرانسه- ویلهلم شلگل[6] پیشوای احساس‌گرایان آلمان در مادام دواستال (۱۸۱۷-۱۷۶۶) که به‌آلمان‌سفر کرده بود، تأثیر کرد. او نوشت که سبك جدیدی در این کشور بوجود آمده است که آئین مسیح و آداب شهسواری[7] در آن تأثیر بسزائی کرده است و نظر داد که ادبیات اروپا بسوی این شیوه سیر می‌کند. کتاب مادام‌دواستال‌در ادبیات فرانسه اثر فراوانی برجای گذاشت. وی یادآور شد که زیبائی برخلاف نظر کلاسیکها ثابت نیست بلکه وجوه مختلفی دارد. او باب تازه‌ای در نقد ادبی گشود و بمخالفت با نظریات بوالو برخاست. نوشتهٔ مادام دواستال بعنوان کتاب مقدس و قانون اساسی احساس‌گرایان فرانسوی درآمد. بهرحال اساسی که او برای احساس‌گرائی بنا نهاد بوسیلهٔ «شاتوبریان» تکمیل شد. ویکتورهوگو بااستفاده از آن اصول این مکتب را در «مقدمهٔ کرمول» تحت نظام و ضابطه درآورد[8] و به‌این ترتیب فرانسه بزرگترین کانون مکتب احساس‌گرائی گردید زیرا علاوه بر آنانکه دیدیم شاعران و نویسندگان بزرگی مانند

1. Lakistes 2. W.Wordsworth 3. Samuel Tyalor Coleridge
4. Lord Byron 5. P.B. Shelly 6. Schelgel 7. Chevalerie

۸. نقد ادبی، ج ۲، ص ۴۵۲.

لامارتین، آلفرددوموسه و آلفرددووینیی این شیوه را رونق دادند وبه‌حد کمال رسانیدند.

احساس‌گرائی در **دانمارك** و **سوئد** نیز تحت تـأثیر احساس‌گرائی آلمان بوجود آمد و اوهلنشلگر[1] (۱۷۷۹-۱۸۵۰) شاعر و نویسنده دانمارکی و گروه فسفریهای سوئد از ادبیات آلمان الهام گرفتند.

احساس‌گرائی **مجارستان** نیز تحت تأثیر آلمان و فرانسه پدید آمد مثلاً شعر شاندرپتوفی[2] شاعر ملی مجار از یک طرف طعم شعر هاینه و هوگو را داشت و از طرف دیگر از ترانه‌های قدیم ملی مایه می‌گرفت.

احساس‌گرائی واقعی در **اسپانیا** دیر شروع شد یعنی از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم آغازگردید و بیش از هرچیز در تئاتر و نمایش اسپانیا اثر کرد. مهمترین شاعران و نویسندگان احساس‌گرای اسپانیا عبارت بودند از: خوزه دواسپرونسدا[3] (۱۸۴۲-۱۸۰۹) و زوریلا[4] (۱۸۱۷-۱۸۹۴).

احساس‌گرائی انگلستان و فرانسه در **روسیه** نیز تأثیر برجا گذاشت به‌این شکل که الکساندر پوشکین (۱۷۹۹ - ۱۸۳۸) که زمینه روحیش برای احساس‌گرائی آماده بود تحت تأثیر شکسپیر و بایرون قرار گرفت و با الهام از سرزمین قفقاز وکریمه آثار ارزنده‌ای مانند «زندانی قفقاز» و «فوارهٔ باغچه‌سرا» را آفرید.

تأثیر «دون ژوان» بایرون درشاهکار پوشکین بنام «اوژن انیگین»[5] (۱۸۳۰) بخوبی پیداست، پوشکین روی این اثر ده سال کارکرد و تمام تجربیات و نیروی هنری خود را درآن بکار برد. این منظومه شعر جدیدیست در هفت هزار بیت.

لرمانتف[6] (۱۸۱۴ - ۱۸۴۱) نیز تحت تأثیر بایرون و آلفرد دووینیی بود مخصوصاً قطعهٔ شیطان (۱۸۳۸) او متأثر از الوا[7] اثر وینیی بود.

درآغاز قرن نوزدهم احساس‌گرائی آلمان و انگلستان و روسیه در لهستان نیز اثرکرد و تحت تأثیر کارهای گوته وشیلر و بایرون آثار شورانگیزی بوجود آمد که برخی ازآنها جنبهٔ میهنی داشت. این نوع شعر **رمانتیک میهنی** پس‌ازتقسیم این کشور بین بیگانگان رواج بیشتری یافت و با اشعار آزادیخواهانه وعصیان‌آمیز و هیجان‌انگیز توام گردید. ستوان آدام میتسکیویچ[8] (۱۷۹۷ - ۱۸۵۵) که از

1. Oehlenschlaeger 2. Sandor Petöfi 3. Jose de Espronceda
4. Zorilla 5. Eugène Oniégine 6. Lermoantof
7. Aloa 8. Adam Michiewicz

میهن‌پرستان پرشور لهستان بود، پس‌از بازگشت از سیبری به‌آلمان و ایتالیا رفت و قویترین و مؤثرترین اشعار احساس‌گرایانه لهستان را آفرید و تحسین و احترام جوانان را برانگیخت. بهترین اثراو که «نیاکان» نام داشت نیمی‌بسبک ورترگوته است و نیمی جنبهٔ فانتزی دارد. این اثر درعین حال ازافسانه‌های ملی الهام گرفته است. وی اشعاری هم بسبک پوشکین و بایرون سروده است اما کارهایش ضمن اینکه متأثر از آثار شاعران یاد شده است بهیچوجه جنبهٔ تقلیدی ندارد بلکه از تازگی و ابتکار سرشاری برخوردار است.

(برای دیدن تأثیر ادبیات پیش ازاحساس‌گرائی انگلیس وآلمان و فرانسه در کشورهای دیگر به‌صفحه ۷۳۰ نگاه کنید.)

تأثیر واقع‌گرائی فرانسوی وروسی درکشورهای دیگر- بزرگترین کانون واقع‌گرائی فرانسه و روسیه بود و این مکتب در این دوکشور بطور مستقل و بدون تأثر از یکدیگر بوجود آمد و در هرکدام جلوه‌ای خاص داشت. این مکتب در روسیه دارای تنوع بیشتری بود باین معنی که درآنجا تداوم یافت و مراحل مختلفی را طی کرد و سبک دلخواه ادبیات بعد از انقلاب گردید و درقرن بیستم هم ادامه پیدا کرد. واقع‌گرائی فرانسوی که رنگی خاص خود داشت در بسیاری ازکشورهای اروپائی نیز اثر گذاشت.

ادبیات **اسپانیا** پای‌بند احساس‌گرائی باقی ماند زیرا آنرا با روح ملی خود سازگار دید؛ فقط در اواخر قرن نوزدهم برخی از نویسندگان به‌پیروی از بالزاک و دیکنز دست‌زدند ازآن جمله بود پرزکالدوس[1] (۱۹۱۰-۱۸٤۰) که در رمانهای خود به‌توصیف زندگی مردم مادرید پرداخت.

واقع‌گرائی اروپا در **پرتقال** نیز اثرکرد و پایه‌گذار این مکتب درکشور یادشده اسادوکیروزا بود که از بالزاک و فلوبر الهام می‌گرفت و سبکی طنزآمیز داشت.

نفوذ رئالیسم فرانسه و تأثیر بالزاک و فلوبر بیش از همه در یوگسلاوی بود؛ مثلاً ایگناتوویچ (۱۸۸٤-۱۸۲٤) ازاهالی صربستان رمانهای اجتماعی خویش را به‌تقلید از بالزاک نوشت.

1. Prez Caldos 2. Eca de Queiroz

واقع‌گرائی **کشورهای اسکاندیناوی** نیز تحت تأثیر فرانسه بود و نویسندگان این مکتب کلیسا را مورد انتقاد قرار دادند و آزادی زنان و مسائل اجتماعی دیگر را مطرح کردند.

تأثیر توصیف‌گرائی فرانسه در کشورهای دیگر غرب- توصیف‌گرائی در فرانسه بوسیلهٔ زولا و یارانش بوجود آمد و از آنجا به‌ممالک دیگر مغرب زمین سرایت کرد.

چون این مکتب با روحیه انگلیسیان سازگار نبود در انگلستان کمتر رونق یافت بطوری که ناشر نخستین آثار «زولا» در آنجا به‌زندان محکوم گردید. از معدود کسانی که تحت تأثیر توصیف‌گرائی فرانسه آثاری بوجود آوردند، جرج مور[1] (۱۹۳۳ - ۱۸۵۲) بود که نویسنده سنت‌شکنی بود و جوانی خود را در پاریس با نویسندگان فرانسوی گذرانده بود؛ وی هم آثار واقع‌گرایانه دارد و هم نوشته‌های توصیف‌گرایانه.

توصیف‌گرائی فرانسه بر اثر آمادگی اذهان و ذوقها در هلند رواج بیشتری یافت. پایه‌گذار واقعی این مکتب در هلند امانتس[2] (۱۹۲۳ - ۱۸۴۸) بود که در رمانهایش تحت تأثیر عقاید هیپولیت‌تن قرار داشت؛ وی هواخواه پیروی هنر ازعلم بود.

آلترینو[3] (۱۹۱۶ - ۱۸۵۸) نویسندهٔ دیگر هلندی از فلوبر و زولا وبرادران گنکور الهام می‌گرفت. وی زندگی اشخاص علیل و بیمار را مورد تحلیل قرار می‌داد.

نویسندگان آلمان توصیف‌گرائی فرانسه و کار زولا را پذیرا شدند و کرتزر[4] (متوفی ۱۸۵۴) نویسنده آلمانی زولای آلمان لقب گرفت. وی در عین حال تحت تأثیر واقع‌گرائی دیکنز نیز قرار داشت. یکی از نویسندگان این کشور موسوم به هولتس[5] (۱۹۲۹ - ۱۸۶۳) نظریات توصیف‌گرائی فرانسه را برشته تحریر درآورد و ضبط دقیق حرکات و گفتارها را به‌نویسندگان توصیه می‌کرد و آن را «عکاسی واقعیت» می‌نامید. او در سال ۱۸۸۹ با همکاری نویسنده دیگری موسوم به‌شلاف[6] «پاپا هاملت»[7] را به همین سبک نوشت.

1. George moor 2. Emants 3. Aletrino
4. Kretzer 5. Holz 6. Schlaf 7. Papa Hamlet

هوپتمان[1] (۱۹٤٦ - ۱۸٦۲) از نمایشنامه‌نویسانی بود که آثار گوناگونی در مکتبهای مختلف خلق کرد و نمایشنامه ناتورالیستی او بنام «پیش از سپیده» (۱۸۸۹) سبب شهرت وی گردید. در این اثر هم تأثیر زولا را می‌توان دید و هم نفوذ ایبسن را.

از آنجائیکه واقع‌گرائی در ایتالیا بجائی نرسیده بود نویسندگان آنجا بفکر تقلید از ناتورالیسم فرانسه افتادند اما به‌نتایج درخشانی نائل نشدند زیرا ایتالیائیان با ادبیات شخصی و رمانتیک بیشتر سازگار بودند و ذوق این قوم با ادب واقع‌گرا و عینی و توصیف‌گرا دمساز نبود به‌این سبب این مکاتب در آنجا رشدی نکرد.

رمزگرائی روسیه با آنکه تحت تأثیر رمزگرائی فرانسه قرار داشت دارای شکل خاص خود بود و یکی از درخشانترین ادوار شعری این ملت را بوجود آورد و از ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۲ سبک غالب ادبی در آن کشور بود و از قلمرو شعر به‌قلمرو اخلاق نیز سرایت کرد.

پیشوای این مکتب در روسیه شاعر وسخن‌سنج و حکیمی بود بنام ولادیمیر سولویف که آینده انسان را مبهم و سرموز می‌دانست و الکساندربلوك[2] و آندری‌بلی[3] و ویاچسلا و ایوانف[4] از پیروان او بودند.

رمزگرائی فرانسه در انگلستان و ایرلند و امریکا نیز نفوذ کرد و ویلیام باتلرییتز[5] (۱۹۳۹ - ۱۸٦٥) شاعر ایرلندی تحت تأثیر رمزگرایان فرانسوی بود و با آنان دوست بود. وی از کودکی با این گروه حشر و نشر و آشنائی داشت.

در **آلمان و اتریش** نیز تأثیر رمزگرایان فرانسوی به‌چشم می‌خورد بطوری که هوفمانشتال[6] (۱۹۲۹ - ۱۸۷٤) اتریشی خود را پیرو سبک بودلر و ورلن می‌نامید ولی رمزگرائی او با توصیف‌گرائی و احساس‌گرائی توأم بود زیرا در آلمان در آخر قرن نوزدهم احساس‌گرائی جدیدی بنام«احساس‌گرائی‌نو» بوجودآمده‌بود.

رمزگرائی واقعی در آلمان بدست شاعر زبردست «راینرماریا ریلکه»[7] (۱۹۲٦-۱۸۷٥) بوجود آمد؛ وی قسمتی از زندگی خود را در فرانسه گذرانده بود. او به‌هر دو زبان آلمانی و فرانسه شعر می‌سرود. ریلکه در پایان عمر خود را

1. Hauptman 2. A.Blok 3. A.Bley 4. V.Ivanov
5. W.Butler Yeats 6. Hofmansthal 7. Raner Maria Rilke

از هر مکتب ادبئی آزاد کرد و طرفدار هنر برای هنر شد.

اشتفن گئورکه (۱۸۶۸-۱۹۳۳) نیز ازکسانی بود که به‌فرانسه سفر کرد و با شاعران رمزگرای آن سامان حشر و نشر یافت و حتی اشعار ورلن و مالارمه را هم به‌آلمانی ترجمه کرد و خود را هم پیرو رمزگرایان می‌دانست و هم هواخواه پارناسیان.

تأثر ادبیات اسپانیا از ادبیات ملل دیگر- ادبیات اسپانیا در پایان قرن نوزدهم از مکتب واحدی پیروی نمی‌کرد بلکه تحت تأثیر جریانهای مختلف ادبی اروپا قرار داشت. در ادب این کشور از طرفی رمزگرایان فرانسوی و از طرف دیگر رمان‌نویسان روسی و از سوئی ایبسن نروژی و از ناحیه‌ای دیگر اسکاروالد انگلیسی و ادگار آلن‌پو و والت‌ویتمن امریکائی مؤثر بودند و در این کشور ادبیاتی بوجود آمد که درعین حال که رنگ محیط اسپانیارا داشت از ادبیات کشورهای دیگر نیز متأثر بود از جمله شاعران نسل ۹۸ یعنی کسانی که در ۱۸۹۸ گرد هم آمده بودند بیشتر تحت تأثیر شاعران فرانسه قرار داشتند بدین معنی که شاعری از اهالی نیکاراگوا موسوم به روبن‌داریو[1] (۱۸۶۷-۱۹۱۶) که از ادبیات فرانسه الهام گرفته بود به‌اسپانیا آمد و شاعرانی ازقبیل ماکادو[2]، خیمنز[3] و ویلااسپاسا[4] باو پیوستند و از رمزگرایان و پارناسیان فرانسوی مایه گرفتند وکسانی مانند ورلن و هردیا و لوکنت دولیل را پیشوای خود قرار دادند. این گروه هم هواخواه شعر آزاد بودند و هم طرفدار اشعار کهن اسپانیا.

بهترین شاعر این مکتب طنزنویس و پژوهشگر و سخن‌سنج چیره‌دست اونامونو[5] (۱۸۶٤ - ۱۹۳۶) بود که بتمام زبانهای اروپائی آشنائی داشت و شعر می‌سرود و نمایشنامه می‌نوشت و تحت تأثیر کلاسیکها نمایشنامه «فدر» را برشته تحریر درآورد.

خوان رامون‌خیمنز (متولد ۱۸۸۱) پایه‌گذار شعر نو و استاد شاعران معاصر اسپانیا بود که در آثار او سه دورهٔ تحول دیده می‌شود: دورهٔ نخست تحت تأثیر رمزگرایان فرانسه بود، دوره دوم به‌تأثرگرائی (امپرسیونیسم) روی آورد و دورهٔ سوم به‌سرودن شعر سره پرداخت.

1. R.Dario 2. Machado 3. Zimenez 4. Villaespasa
5. Unamuno

تأثر کشورهای دیگر اروپائی از دیگران- در **هلند** نیز شاعران آخر قرن نوزدهم رمزگرائی فرانسوی و احساس‌گرائی انگلیسی را درهم آمیختند و شیوه‌ای خاص بوجود آوردند.

در **مجارستان** شاعری بنام ادی[1] (۱۸۷۷-۱۹۱۹) که او را بودلر این کشور می‌نامند در اشعار خود آهنگ و وزن و کلمات تازه‌ای بکار می‌برد و سبک کهن را به‌یکسو نهاد.

ادبیات ایتالیا پس از غروب مکتب حقیقت‌جوئی (وریسم)[2] در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به‌آینده‌گرائی (فوتوریسم)[3] و مکتبهای دیگر روی می‌کند که همه برخاسته از رمزگرایی فرانسویند.

تأثر ادبیات قرن بیستم اسپانیا از ادبیات ملل دیگر- در اسپانیای قرن بیستم التقاطی از سبکهای آینده‌گرائی (فوتوریسم) و دادائیسم و فراواقع‌گرائی (سوررئالیسم) صورت گرفت و در نتیجه دو مکتب جدید بوجودآمد: یکی مکتب فراسوگرائی[4]، دیگر مکتب آفرینشگری[5]. معروفترین شاعرفراسوگرا «گیلرمودوتور»[6] است که معتقد است شعر با گذشته پیوندی ندارد.

مکتب آفرینشگری به‌رهبری شاعری از اهل شیلی بنام ویسنت‌هویدبرو[7] پدید آمد. وی در مکتبهای افراطی فرانسه تربیت شده بود و اشعاری به‌آن زبان می‌گفت و کسانی مانند ژرالدو دیگو[8] و پدروسالیناس[9] نیز به‌این مکتب تعلق دارند. او دارای اشعار تغزلی هیجان‌انگیزیست که رنگ فراواقع‌گرائی دارد و گاه نیز از شیوه‌های کهن شعر اسپانیا پیروی می کند.

مکتب آینده‌گرائی ونفوذ آن درکشورهای مختلف اروپائی- آینده‌گرائی (فوتوریسم) ابتدا در ایتالیا پدید آمد و سپس به‌کشورهای دیگر سرایت کرد. بنیانگذار آن مارینتی[10] (۱۸۷۶ - ۱۹۴۴) بود.

این مکتب نیز در ادبیات روسی نفوذ کرد و رواج یافت و رمزگرائی را برانداخت ولی به‌رنگ خاص آن کشور درآمد. بزرگترین نماینده آن در این سرزمین ولادیمیر مایاکفسکی (۱۸۹۲-۱۹۳۰) است که این شیوه را وسیله‌ای برای‌برپا-

1. Ady 2. Vérisme 3. Futurisme 4. Ultraisme
5. Creationnisme 6. Guillermo de Torre 7. Vicente Huidobro
8. Geraldo Digo 9. Pedro Salinas 10. Marinetti

کردن انقلاب درآورد و از آن راه شعر را به‌ذوق عوام نزدیک کرد.

مکتب وحدت گرائی ونفوذ آن درکشورهای مختلف غرب- مکتب وحدت‌گرائی (اونانیمیسم)[1] فرانسه بوسیله ژول‌رومن[2] و ژرژشنویر[3] فرانسوی در آغاز قرن بیستم بوجود آمد. این سبک از عقاید تولستوی و مسیحیت خاکسارانه او و همچنین از منظومه والت‌ویتمن (شاعر دمکراسی صنعتی امریکا) الهام گرفت و به‌جاهای دیگر سرایت کرد.

مکتب فرا واقع‌گرائی فرانسوی و نفوذ آن درکشورهای غربی دیگر- فراواقع‌گرائی (سور رئالیسم) درفرانسه و از ذوق فرانسوی بوجود آمد ولی بسرعت به‌کشورهای دیگر سرایت کرد و به‌انگلستان و بلژیک و اسپانیا و سوئیس و چکسلواکی و سوئد و یوگسلاوی و یونان و آفریقا و ژاپن و مکزیک و روسیه و ایالات متحده امریکا رسید.

در انگلستان شاعری بنام دیوید گاسکوین در ۱۹۳۰ به‌فرا واقع‌گرائی فرانسوی پی برد و کتاب دنیای اشارات را که نخستین اثر سوررئالیستی انگلیس است به‌چاپ رساند.

فراواقع‌گرائی در اسپانیا نیز تأثیر فراوانی گذاشت و فدریکو گارسیا لورکا[4] بزرگترین شاعر این مکتب از آن کشور است.

1. Unanimisme 2. J.Romain 3. G.Chennevière 4. F.G.Lorca

تعبیرات شاعرانه و اقسام آن[1]

یکی از راههای ارزیابی و سنجش آثار ادبی و تعیین سبک آنها پیدا کردن تعبیرات و ترکیبات ادبی و شاعرانه‌ایست که در آن‌آثار بکار رفته است. بسیاری از استادان و پژوهشگران ما به‌این امر توجه کرده‌اند و مثلاً گفته‌اند که خاقانی یا نظامی شاعرانی ترکیب‌سازند و برخی به‌ترکیبات اثری از نظر زبانشناسی و دستوری اشاره کرده‌اند و برخی دیگر تعبیرات شاعر یا نویسنده‌ای را بدون طبقه‌بندی زبانشناسی و ادبی بصورت الفبائی در آخر دیوان شاعران فهرست کرده‌اند. چنین کارهائی برای پیشبرد سبک‌شناسی و نقد ادبی ما لازمست و سبب تکامل آن خواهد شد ولی مسأله در این است که هیچیک از اینان ترکیب و تعبیر را تعریف نکرده‌اند و اقسام آنرا مشخص نساخته‌اند و آنرا به‌معنائی بسیار وسیع وعام‌گرفته‌اند که فاقد فایدهٔ کافی ادبی و دقت علمی است بطوری که در کار آنان ترکیب هم به‌معنی کلمه مرکبست و هم به‌معنی گروه و هم به‌معنی نیمه‌جمله، در حالیکه برای جستجو و تتبع دربارهٔ تعبیرات و ترکیبات شاعرانه سخنوران، نخست باید دانست مراد از ترکیب چیست و اقسام آن کدامست و در هر اثر یا هر دوره ادبئی کدام یک از این اقسام بیشتر بکار رفته‌اند و هر شاعری چه‌نوع تعبیراتی را بیشتر بکار برده است؟ ما در این مبحث به‌تعریف و طبقه‌بندی تعبیرات شاعرانه

۱. این مبحث با چند موضوع دیگر که در این کتاب آمده است، مربوطست.
الف- با مسئله واژگان شعر و سخن زیبا (ص ۱۱۵ تا ۱۲۲)
ب- با موضوع ابداع و نوآوری (ص ۱۶۲).
ج- با مبحث تصویرسازی در نقد ادبی فرنگی.

می‌پردازیم؛ شاید موضوع روشنتر شود و کار سبک‌شناسان آسانتر وراه سخن‌سنجان هموارتر گردد.

برای دستیابی به‌این مقصود باید نخست از کلمه ترکیب و مشکلاتی که این واژه در راه اینگونه تحقیقات ایجاد کرده است سخن بگوئیم. ترکیب در علوم مختلف معانی مختلفی دارد، مثلاً در فلسفه و نحو عربی درهر کدام به‌معنائی خاص می‌آید و مفهوسهای عربی وفارسی آن گاهی باهم مغایرندبه‌این معنی که در دستور فارسی ترکیب و مرکب دومعنی دارد: یکی به‌معنی کلمه مرکب مانند تنگدل و مهمانسرا که خود از اقسام مفردات وکلمات مفرد است نه از ترکیبات به‌مفهوم عربی‌آن؛ دیگر ترکیب و مرکب به‌معنی عربی آن که در مقابل مفرد است و آن مجموعه‌ایست ازکلمات و مفردات که جمله و گروه و نیمه جمله و غیره تشکیل می‌دهند. به‌این اعتبار درعربی و فارسی می‌گوئیم ترکیب اضافی، ترکیب وصفی، مرکب تام (به‌معنی‌جمله)، مرکب ناقص (به‌معنی گروه)، ترکیب کردن و غیره. محققان ادبیات ما ترکیب و مرکب را به‌معنی اخیر بکار می‌برند و بخصوص آنرا بیشتر بمفهوم گروه استعمال می کنند بدون آنکه اقسام این گروهها را معین سازند و این امر از دقت کارشان می کاهد.

واحدهای دستورئی که ترکیبات شاعرانه را تشکیل می‌دهند، خود اقسامی دارند؛ مثلاً تعبیراتی مانند عطرگردان و کاموس‌گیر که کلمه‌های مرکبند باآتش دل و پنجهٔ مرگ که گروههای اضافیند و از مضاف و مضاف‌الیه بوجود آمده‌اند متفاوتند و هر دو اینها با آتش مذاب ونسیم عطرگردان که صفت وموصوفند، تفاوت دارند. پس نخستین گام در این راه تعریف و طبقه‌بندی این عناصر و بدست دادن اقسامشان است. برای رسیدن به‌این منظور ابتدا لازمست تکلیف ترکیب و مرکب را روشن کنیم و آنرا در زبان فارسی به‌یک معنی بکار بریم نه به‌دو معنی متضاد با هم. بنظر نگارنده بهتر است که ترکیب و مرکب را در فارسی به‌عنوان صفت کلمه بکار بریم نه بصورت صفت کلام یعنی آن را به‌معنی گروه و جمله و کلام و نیمه‌جمله استعمال نکنیم و تعبیراتی مثل ترکیب کردن، ترکیب تام، ترکیب ناقص و ترکیب اضافی را بکار نبریم و این معنی ترکیب را که متضاد با معنی دیگر آن در دستور فارسی است کنار بگذاریم و آنرا به‌نحو عربی اختصاص دهیم و بجای ترکیب به‌معنای عام و کشدار آن که در نوشته های پژوهشگران ادب ما رایج بوده

است کلمه **تعبیر** را استعمال کنیم مثلاً بعوض ترکیبات خاقانی یا ترکیبهای شاعرانه نظامی بگوئیم تعبیرات خاقانی یا تعبیرات شاعرانه نظامی.

ضمناً بهتر است مسائل این مبحث را طبق ملاکهای دستوری و زبانشناسی تعریف و طبقه‌بندی کنیم زیرا قواعد زبان اعم از قاعده‌های دستوری و غیر دستوری عام‌تر از قواعد ادبیاتست چه مثلاً تعبیر «غنچه تنگدل» قبل ازآنکه مجموعه و تعبیری شاعرانه باشد گروهیست دستوری که از صفت و موصوف ساخته شده است. پس ما ابتدا خصوصیات دستوری و زبانشناسی اینگونه تعبیرات را ذکر می کنیم سپس به‌ویژگیهای ادبی آنها می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که هر ساختمان دستوری در چه‌صورتی جنبهٔ ادبی پیدا می‌کند. این کار از نظر تلفیق و آشتی‌دادن نقد ادبی و سبک‌شناسی از یک طرف و دستور زبان و زبانشناسی از طرف دیگر لازمست زیرا چنانکه دیدیم نقد ادبی و سبک‌شناسی جدید همواره از صرف و نحو و معناشناسی و آواشناسی و شعب دیگر زبانشناسی یاری می‌جویند. نگارنده از نخستین کسانی بوده است که این موضوع را در ایران باب کرده و رواج داده است. البته این امر یعنی بکار بردن اصطلاحات زبانشناسی در ادبیات تازگی ندارد بلکه هم در غرب و هم در شرق دارای سابقه‌ای طولانیست. کافیست نگاهی به کتابهای معانی و بیان و بدیع و سخنوری ایرانی و فرنگی یعنی مطول و هنجار گفتار و کتب مشابه آنها در غرب بیندازیم و اصطلاحات دستوری را در کنار اصطلاحات ادبی مشاهده کنیم.

اقسام تعبیرات ادبی و شاعرانه از نظر دستوری- تعبیر یا یگانه و مفرد است و یا گروه و مجموعه که هر کدام را باید جداگانه مورد مطالعه قرار داد. پس تعبیر یا مفرد است که به‌آن کلمه‌یا تعبیر مفرد می‌گوئیم و یا گروهی است که آن‌را تعبیر گروهی می‌نامیم.

تعبیرات مفرد شاعرانه- تعبیرهای مفرد چه شاعرانه و چه غیر شاعرانه هر کدام بر دو قسمتند: ۱ — بسیط، ۲ — غیربسیط. تعبیرات و کلمات غیربسیط خود بر دو قسمند: مشتق ومرکب. کلمه بسیط بی‌جزء است مانند پدر و مادر. کلمه مشتق از پسوند و پیشوند بوجود می‌آید مانند همسایه و پروانه‌وار. کلمه مرکب‌از ترکیب دو یا چند کلمه مستقل حاصل می‌شود مثل مهمانسرا و تنگدل.

کلمه بسیط به‌تنهائی رنگ شاعرانه پیدا نمی‌کند مگر اینکه یا بمعنی

مجازی بکار رود و یا بر مفهومی شاعرانه و زیبا دلالت کند؛ مانند گل، باغ، بهار، فضیلت، جوانمردی، شاعر، دانشمند. مثلاً مادر بتنهائی جنبه شاعرانه ندارد بلکه هنگامی رنگ ادبی بخود می‌گیرد که یا بصورت گروه یا نیمه جمله یا جمله درآید و یا بصورت استعاره و مجاز و امثال آن بکار رود؛ مثل «ای مادر سرسپید بشنو» که مراد از «مادر سرسپید» در اینجا کوه دماوند است. بنابراین یکی از راههای شاعرانه‌شدن کلمه آنست که با شرایطی خاص بصورت مشتق و مرکب بیاید یا در گروه یا نیمه‌جمله یا جمله بشکلی شاعرانه استعمال شود. پس تعبیرات ادبی بیشتر در کلمات مشتق و مرکب و گروه و نیمه جمله و جمله تجلی می کنند نه در یک کلمه بسیط. بهمین دلیل است که زبانشناسان موضوعی را درنحو مطرح کرده‌اند بنام «ساختمانهای شاعرانه سخن». اینک نمونه هائی برای کلمات غیربسیط و گروههای شاعرانه: افسانه‌فام (صبح افسانه‌فام)، فروبسته (کار فروبسته)، پیلوار (تن پیلوار)، کاموس‌گیر، مستی عشق (مضاف و مضاف‌الیه)، آب تراب‌آلوده (صفت و موصوف)، به‌انواع عتاب‌آلوده (گروه وصفی)، خراب خراب (گروه تأکیدی).

زیبائی کلمات مشتق و مرکب هنگامی به‌اوج خود می‌رسد که این عناصر در بافت ادبی گسترده‌تری مثل گروه، نیمه جمله وجمله شاعرانه ظاهر شوند. مثلاً تعبیرات فروبسته، پیلوار، صبوحی‌زده و به‌انواع عتاب‌آلوده هنگامی به‌حد اعلای ظرفیت ادبی خود می‌رسند که در مجموعه هائی مانند کار فروبسته، تن پیلوار، لطف بانواع عتاب‌آلوده، رندان صبوحی زدگان بیایند و بالاتر از آن وقتی این تعبیرات افسون‌آمیز می‌شوند که در بیت یا مصراعی از یک شاعر بزرگ یا نویسنده افسونکار بکار روند. مثل:

تن پیلوارش ببر درگرفت فراوان بدو آفرین درگرفت
(فردوسی)

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فروبسته ما بگشایند
بهوای دل رندان صبوحی‌زدگان بس در بسته بمفتاح دعا بگشایند
گفت حافظ لغز و نکته بیاران مفروش آه از این لطف بانواع عتاب آلوده
(حافظ)

ترکیبات شاعرانه- یکی از راههای ساختن کلمات وتعبیرات زیباوشاعرانه ترکیب و اشتقاقست که نمونه هائی از آن را در مبحث واژه‌سازی و واژه‌گزینی فردوسی دیدیم

واکنون هم چند مثال دیگر بدست می‌دهیم: پیلتن، رزمگاه، تنومند، شاهوش، زهره جبین. در این باره پس از این هم هنگام طرح صفات شاعرانه سخن خواهیم گفت. یکی از عوامل زیبائی کلمات غیربسیط تازگی آنهاست مانند نوآفریده وسپید اندام. بهرحال امکان شاعرانه بودن کلمات غیربسیط بیش از واژه‌های بسیط است.

تعبیرات ادبی بسیط ــ گفتیم کلمات مفرد و بسیط هم گاهی بار ادبی پیدا می‌کنند و رنگ شاعرانه بخود می‌گیرند؛ ازجمله در این موارد:

۱ ــ وقتی بمعنی مجازی و استعاری بکاربروند؛ مانند مزرعه و خانه در این دو بیت که هر دو استعاره‌اند برای جهان:

ملک این مزرعه دانی که ثباتی ندهد　　　آتشی از جگر جام در افلاک انداز
(حافظ، ص ۱۷۹)

همچون حباب دیده به‌روی قدح گشای　　　وین خانه‌را قیاس اساس از حباب کن
(حافظ، ص ۲۷۲)

۲ ــ وقتی بر زیبائی، و عظمت و ایجاز دلالت کنند، در این صورت بخودی خود زیبا و شاعرانه می‌شوند؛ مانند: گل، دریا، زمرد، کوه، جنگل، فضلیلت، الماس، شعر.

۳ ــ هنگامی که بر تأکید و اغراق و امور عاطفی واحساسی دلالت کنند؛ مانند عشق، مهر، ایمان،

بسیاری از اصوات چون از احساسات و عواطف آدمی حکایت می‌کنند بخودی خود نیز بار ادبی دارند بخصوص اگر تکراریا تأکید شوند؛ مثل به‌به، خه‌خه، آفرین، زه، دریغا، دردا، افسوس، اندوه:

افسوس که افسانه‌سرایان همه خفتند　　　اندوه که اندوه‌گساران همه رفتند
(بهار)

خه‌خه‌ای ..وسیجه موسی‌صفت　　　خیز و موسیقار زن در معرفت
(منطق‌الطیر)

به‌صفحهٔ ۴۲۱ همین کتاب و صفحه ۲۳۶ دستور امروز اثر نگارنده نگاه کنید.

دیدیم یکی از موارد تأکید؛ پی‌آوری کلماتست بنابراین پی هم آمدن یا تکرار اسمها و صفات و قیود وافعال به‌سخن بار ادبی می‌دهد. (به‌صفحه ۴۰۰ و ۴۰۱ نگاه کنید.)

گفتیم یکی از عوامل زیبائی اصوات و افعال بخصوص اگر پی هم بیایند ایجاز آنهاست زیرا اصوات و افعال از کلمات متراکمند و هر یک بر چند معنی دلالت می‌کنند چه مثلاً فعل زمان، وجه، شخص و نمود دارد و صوت یا فعل‌واره هم نظیر فعل است.

* * *

کلمات بسیط و مفرد از قبیل اسم، صفت، قید، فعل، صوت، عدد و واژه‌های اشاری و پرسشی و مبهم از نظر ادبی هر یک خود حکم جداگانه‌ای دارند که باید در آینده بدقت بررسی شوند؛ فقط دراینجا می‌توان یادآوری کرد که واژه‌ها وگروهها و جمله‌هائی که بر استفهام، ندا، شور، هیجان و تعجب دلالت کنند، بار ادبی بیشتری دارند.

گروههای شاعرانه- پیش از این بارها بـه‌گروه از نظر دستوری اشاره کردیم و اکنون دوباره آن را تعریف می کنیم و می‌گوئیم «گروه دو یا چند کلمه است که بی‌آنکه ترکیب شود و یا نیمه جمله و جمله بسازد نقش یکی از عناصر دستوری را درکلام بازی کند» یعنی مثلاً نقش اسم یا صفت یا فعل یا قید را عهده‌دارگردد بنابراین به‌تعداد اقسام کلمه گروه خواهیم داشت مانند گروه اسمی (کتاب سفید). گروه وصفی (گویای اسرار)، گروه قیدی (رکاب گران کرده) و غیره. هرکدام ازاین مجموعه‌ها که وظیفه اسم را انجام دهند گروه اسمی نامیده می‌شوند مانند مضاف و مضاف‌الیه و صفت و موصوف و هرکدام که نقش صفت را بازی کنند گروه وصفی نام خواهند گرفت و همچنین است وضع گروههای فعلی وصوتی و قیدی.

ضمناً امکان ادبی و شاعرانه شدن برای گروه و نیمه جمله بیش ازکلمه بسیط است. و این امکان برای کلمه غیر بسیط بیش ازگروه است زیرا کلمه ازگروه ایجاز بیشتری دارد.

گروههای اسمی از نظر ادبی- گروههـای اسمی خـود اقسامی دارنـد مـانند گروههای توصیفی و اضافی و شبه اضافی و بدلی و تـأکیدی کـه اینک مـا هر کدام را ازنظر ارزش ادبی آنها توضیح می‌دهیم:

۱— **گروههای اسمی اضافی-** گروههای اضافی‌آنهائی هستند که از دو اسم که یکی مضاف و دیگری مضاف‌الیه است ساخته می‌شوند مانند در باغ، آتش خشم، دست روزگار.چنانکه می‌دانیم اضافـه اقسامی دارد ازقبیل تخصیصی، ملکی، بیانـی،

تشبیهی، استعاری واقترانی که در این میان اضافه‌های تشبیهی واستعاری و اقترانی اگر مبتذل و مکرر نشده باشند بخودی خود بار ادبی هم دارند و در این میان بار شاعرانه اضافه‌های استعاری بیش از اقسام دیگر است. بقیه اضافه‌ها مانند اضافه ملکی و تخصیصی وبیانی بیشتربرای جنبهٔ منطقی و غیرادبی کلام استعمال میشوند و بخودی خود دارای بار شاعرانه نیستند مگر آنکه بصورت استعاره و مجاز بکار روند یا بر معانی زیبا و شکوهمند و عظمت‌انگیز دلالت کنند. بنابراین می‌توان اضافه را بدوقسم تقسیم کرد: یکی **اضافهٔ ادبی و شاعرانه** مانند آنهائی که شمردیم، دیگر **اضافه منطقی**.

مثال برای اضافه‌های ادبی: دختر رز (اضافه استعاری)، چرخ تاریخ (اضافه استعاری)، آتش خشم (اضافه تشبیهی)، دست ادب (اضافه اقترانی) پای ارادت (اضافه اقترانی).

دوستان دختر رز توبه زمستوری کرد   شد سوی محتسب و کاربدستوری کرد
(حافظ)

برای آگاهی بیشتر از اضافه‌های تشبیهی و استعاری به کتاب «درگلستان خیال حافظ» صفحه‌های ۹ و ۳ و ۵ نگاه کنید.

مثال برای اضافه‌های منطقی و غیر ادبی: دست من (اضافه تخصیصی)، خانهٔ هوشنگ (اضافه ملکی)، کاسه مس (اضافه بیانی).

مثال برای اضافه‌هائی که به‌صورت مشبه‌به یا استعاره بکار روند و آن در هنگامیست که مجموعه مضاف و مضاف‌الیه بصورت استعاره یا مشبه‌به بیاید. البته این نوع اضافه‌ها با اضافه‌های تشبیهی و استعاری فرق دارند. مثال: «چشمه حیوان» و «چشمهٔ نوش» هردو به‌معنی لب معشوق، باغ بهشت بمعنی چهرهٔ معشوق، دانه در و شاخ نرگس و آهوی تتار و آرام جان و آیت لطف همه به‌معنی معشوق یا نرگس جادو که استعاره برای چشم معشوق است. مثال درشعر:

آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت   آه از آن مست که با مردم هشیار چه کرد
(حافظ)

جان بشکرانه کنم صرف گر آن دانه‌در   صدف سینهٔ حافظ بود آرامگهش
(حافظ)

هر کجا آن شاخ نرگس بشکفد گلرخانش دیده نرگس دان کنند
(حافظ)

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود
و آن دل که با خود داشتم بادلستانم می‌رود
(سعدی)

آرام دل مرا بخوانید بر دیده‌و چشم‌من نشانید
(سید حسن غزنوی)

۲ـ **گروه اسمی توصیفی از نظر ادبی.** گروه اسمی توصیفی آنست که از یک اسم یا گروه اسمی از یک طرف و یک صفت یا گروه وصفی از طرف دیگر بوجود آمده باشد؛ مانند: کتاب سبز، جامهٔ سرخ، سرو خرامان، آهوی خوشخرام، آهوی سیه چشم، یار دلنواز من، سرو صنوبر خرام ما، می چون ارغوان.

این مجموعه ها نیز دونوعند: غیرشاعرانه و شاعرانه. مثال برای قسم منطقی و غیر شاعرانه آن: اسم خاص، اسم عام، صفت بیانی. مثال برای نوع شاعرانه‌اش فقر سیاه، آب زیر کاه، و آب آتشفام.

گروههای توصیفی در این موارد رنگ ادبی و شاعرانه بخود می‌گیرند:

الف — وقتی که در اصل شاعرانه نباشند ولی بصورت استعاره حقیقی بکار روند مانند سرو بلند بجای معشوق قد بلند، دایره مینائی بجای آسمان، گنبد دوار بمعنی دنیا و چرخ، رهگذار پرآشوب بجای جهان و «این مرحله» بجای «این جهان»

پنجروزی که در این مرحله مهلت داری
خوش بیاسای زمانی که زمان اینهمه‌نیست
(حافظ، ص ۵۲)

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر یادگاری که در این گنبد دوار بماند
(حافظ، ص ۱۲۱)

آنکه پر نقش زد این دایرهٔ مینائی
کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد
(حافظ، ص ۹۵)

ب — وقتی که اسم صفت شاعرانه داشته باشد، پس از این آن را تحت عنوان «صفات شاعرانه» بررسی می‌کنیم و نمونه‌ها و اقسام آن را بتفصیل شرح

می‌دهیم. در اینجا باید بیفزائیم که اگر گروههای اسمئی که با صفات شاعرانه بکار می‌روند بصورت استعاره بیایند، ارزش وجاذبه ادبی آنها دوچندان می‌شود؛ مثلاً بلای سیاه به‌معنی عادی آن یعنی بلای سخت رنگ ادبی کمتری دارد از بلای سیاه به‌معنی جبار سیه کار.

مثال برای گروههای توصیفئی که دارای صفات شاعرانه‌اند و بصورت استعاره بکار رفته‌اند:

سنبل مشکین (زلف سیاه)، دیر رندسوز (چرخ ستمگر)، سرو سیم‌اندام (محبوب)، آهوی سیه چشم (معشوق)، نرگس پرخواب مست (چشم معشوق)، سقف سبز (آسمان سبز):

نگـرد دیگر به‌سرو اندر چمن هر که دید آن سرو سیم اندام را
(حافظ، ص ۷)

آن آهوی‌سیه‌چشم از دام ما برون شد یاران چه چاره سازم بااین دل رمیده
(حافظ، ص ۲۹۵)

بگشا بشیوه نرگس پر خواب مست را از رشک چشم نرگس رعنابخواب کن
(حافظ، ص ۲۷۲)

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا بر کشند
منظـر چشم مـرا ابـروی جانان طـاق بـود
(حافظ، ص ۱٤۰)

نه من سبو کش این دیر رند سوزم و بس
بسا سرا که دراین کارخانه سنگ و سبوست
(حافظ)

برای دیدن مثال بیشتر به‌صفحهٔ ٤۰ تا ٥۰ کتاب «درگلستان خیال حافظ» نگاه کنید.

ج — هنگامی که صفت و موصوف کنایه تشکیل دهند مانند آب زیر کاه (به‌معنی حیله‌گر) و آب تلخ (به‌معنی شراب).

د — وقتی که صفت و موصوف مشبه و مشبه‌به بوجود آورند مانند اشک سیل‌آسا، تن پیلوار، سروسیم اندام، دختر گلچهر رز:

به نیمشب اگرت آفتاب می‌باید　　ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز
(حافظ، ص ۱۷۸)

یادآوری — صفت یا گروه وصفی در این موارد هم ممکنست بعد از موصوف بیاید؛ مانند مثالهائی که دیدیم و هم امکان دارد پیش از آن قرار گیرد مانند تازه‌گل و فریبنده ماه. این ساختمان بیشتر اختصاص به‌قدیم داشته است:

بدو گفت طوس ای فریبنده ماه　　ترا سوی بیشه که بنمود راه
(فردوسی)

* * *

مهمترین گروههای اسمی شاعرانه گروههای توصیفی و اضافی هستند که دربارهٔ آنها سخن گفتیم. بحث درباره گروههای اسمی بدلی و تأکیدی و شبه‌اضافی را به وقت دیگری موکول می‌کنیم. در اینجا فقط می‌گوئیم که گروههای اسمی یا وصفی یا قیدی تأکیدی نقش ادبی مهمی دارند. مثال برای گروههای اسمی تأکیدی:

دل و دینم دل و دینم ربوده است　　بر و دوشش بر و دوشش بر و دوش
(حافظ)

مسلمانان مسلمانان مسلمانی مسلمانی　　از این آئین بی‌دینان پشیمانی پشیمانی
(سنائی)

برای آگاهی از گروههای اسمی تأکیدی به‌صفحه ۴۰۰ و ۴۰۱ نگاه کنید.

یادآوری — بحساب‌آوردن همه گروههای اسمی تأکیدی به‌عنوان تعبیر شاعرانه محل بحث و تردید است و در این‌باره باید دقت بیشتری کرد و شاید درنظر گرفتن این گروهها بعنوان آرایش ادبی بهتر باشد.

افعال و **گروههای فعلی** و اصوات و گروههای صوتی نیز هنگامی رنگ شاعرانه پیدا می‌کنند که جنبهٔ تأکیدی یا استعاری یا کنائی و یا مجازی داشته باشند، مانند خندیدن گل (استعاره برای شکفتن)، چشم بجهان گشودن (کنایه از متولد شدن)، رفتم که رفتم:

گل بخندید که از راست نرنجیم ولی　　هیچ عاشق سخن سخت بمعشوق نگفت
(حافظ)

مثال برای صوت مؤکد (هزار حیف):

از آن که من به‌تأمل در او گرفتارم هزار حیف برآن کس که بگذرد غافل
(سعدی)

مثال دیگر برای صوت تأکید شده:
ای پهلو پهلوان زینهار و هزار زینهار که از مرد دشمن غافل نباشی.
(داراب‌نامه بیغمی)

البته ابداع شاعرانه در اصوات بعلت محدودیت شماره آنها کمتر از اسم و فعل و صفت و قید است که تعدادشان بیشتر است و از نظر زبانشناسی جزء طبقات باز زبان بشمار می‌روند.

صفتها و گروههای وصفی[1] ادبی وشاعرانه در ادبیات فارسی

یکی از راههای زیباسازی و شاعرانه کردن سخن، آوردن کلمات و صفات شاعرانه و زیبائیست که هر سخنور سحرآفرینی به‌شیوه‌ای خاص به‌این کار دست می‌زند و بر جذابیت و تأثیر کلام خود می‌افزاید. دربارهٔ اسمها و اصوات شاعرانه به اختصار سخن گفتیم و اینک درباره صفتهای ادبی چون اهمیت بیشتری دارند بیشتر سخن می‌گوئیم.

پیش از همه باید دید صفت و وصف در زبان به‌چه منظوری و از چه طرقی صورت می‌گیرد و غرض از آوردن آن در کلام چیست. نحویان در قدیم گفته‌اند که کار صفت و همنقشهای آن (مضاف‌الیه و نیمه جمله توضیحی و مضاف‌الیهی و گروه وصفی) از نظر منطقی و دستوری در کلام تخصیص یعنی خاص کردن موصوفست یعنی صفت و همنقشهای آن موصوف عام را خاص می‌کنند؛ مثلاً شمشاد عامست ولی شمشاد خوشخرام خاصست، کتاب اعم است و کتاب سفید و کتاب من و کتابی که من دارم همه اخصند. این نقش صفت است در زبان بطور عام ولی این عنصر در شعر و ادبیات نقشهای دیگری هم دارد زیرا شاعر و نویسنده زبردست تنها به نقش زبانشناسی و منطقی اکتفا نمی‌کند بلکه او از نقش دیگر آن که آفرینش زیبائی در کلامست نیز بهره می‌گیرد. البته همه صفتهائی که شاعران بکار می‌برند

۱ ـ در این مبحث صفت به‌معنی قید و گروه وصفی به‌معنی گروه قیدی هم می‌آید.

شاعرانه[1] نیستند بلکه بسیاری از آنها همان نقش عادی و حتی فروتر از عادی را بازی می کنند. موضوع بحث ما در اینجا بیشتر جنبه های شاعرانه صفاتست و الا جای بحث دربارهٔ جنبه های منطقی وبرهانی وغیرشاعرانه صفت‌دردستور زبان‌و منطق است که ما به‌آن کاری نداریم و کار ما صرفاً پژوهش دربارهٔ صفتهای شاعرانه است.

صفات شاعرانه

گفتیم نقش زبانشناسی و منطقی صفت تخصیص است اما تخصیص که معنی عامی دارد در عالم ادبیات بدست سخن‌آفرین والامقام تأثیر و جذابیت و رنگ و بوئی به‌سخن می‌دهد که در کلام عادی دیده نمی‌شود؛ و مزایائی در کلام ایجاد می کند از قبیل ابداع، شخصیت‌بخشی، توصیف، تجسم، حیرت‌آفرینی، همبستگی شاعرانه، ایجاز، خیال‌انگیزی، تشبیه و بسیاری از ریزه کاریهای شاعرانه دیگر.

ممکنست یک‌صفت واحد هم سبب تجسم شود و هم موجب شخصیت‌بخشی و هم باعث خیال‌انگیزی. بنابراین، این موارد را بدقت نمی‌توان ازهم جدا کرد و شاعرانه‌ترین صفات آنهائی هستند که چندنقش از نقشهای یاد شده را ایفا می کنند. اینک ما هر یک از این موارد را به‌اختصار شرح می‌دهیم و تکمیل کار را به‌سخن‌سنجان دیگر وامی‌گذاریم.

صفت برای توصیف- توصیف هم ممکنست در موارد غیر شاعرانه و غیرادبی بیاید؛ مانند دیوار بلند، درخت کوتاه که ما به‌آن کاری نداریم و هم در موارد شاعرانه و ادبی. در این حالت ممکنست در این موارد بکار رود: زیباسازی، تجسم، اغراق، زشت‌نمائی وغیره. مثال برای زیباسازی: کبک خوشخرام، محبوب لاله‌رخ، یار سیمین‌بر، سرو روان.

ای کبک خوشخرام که خوش میروی بناز
غافل مشو که گربهٔ عابد نماز کرد[2]
(حافظ)

مثال برای زشت‌نمائی:

۱. معادل تقریبی صفت شاعرانه در انگلیسی «epithet» است.
۲. این بیت در بسیاری از نسخه‌های قدیم حافظ به‌شکلی دیگر آمده است اما چون صورت فوق زیباتر بود، ما آنرا ترجیح دادیم.

دیو با مردم نیامیزد مترس　　　بل بترس از مردمان دیوسار
(سعدی)

مثال برای اغراق و تجسم: آه آتشناک، اشک سیل‌آسا، زبان آتشین:

میان گریه میخندم که چون شمع اندر این مجلس
زبـــان آتشینـم هست لیکـن در نمی‌گیـرد
(حافظ)

از مواردی که زیباسازی و اغراق از راه توصیف تقویت می‌شود و بحد اعلا می‌رسد تنسیق صفات یعنی پی هم آوردن چند صفت برای موصوفی واحد است بخصوص اگر این صفتها بدیع و تازه و دارای نقشهای شاعرانه دیگر هم باشند، گیرائی آنها بنهایت درجه خواهد رسید. مثال:[1]

جوانمرد و خوشخوی و بخشنده باش　　　چو حق بر تو پاشد تو بر خلق پاش
(بوستان)

خداونـد بخشنـدهٔ دستگیـر　　　کریم خطابخش پوزش‌پذیر
(بوستان، ص ۱۹)

در آن مرزکان پیر هشیار بود　　　یکی سرزبـان ستمکـار بـود
جهانسوز و بیرحمت‌وخیره‌کش　　　ز تلخی رویش جهانی تـرش
(بوستان، ص ۳۶)

که تا من ترا دیده‌ام مرده‌ام　　　خروشان و جوشان و آزرده‌ام
(داستان سیاووش، ص ۲۰)

بسی‌سرخ و زرد و سیاه و بنفش　　　از ایران به‌توران ببینی درفش
بدو گفت خورشیدفش مهترا　　　جهاندار و پیروز و افسونگرا
(همان کتاب، ص ۱۴۱)

به گودرز گفت ای جهان‌پهلوان　　　دلیر و سرافراز و روشن‌روان
(همان،ص ۱۷۶)

چنانکه دیده می‌شود یکی‌ازعوامل زیبائی شاهنامه وبوستان همان‌پی‌آوریهای دلاویزشانست که نمونه‌های فراوانی ازآنها را دراین مبحث می‌بینیم. این صنعت و

۱. عددهائی که بعد از کلمه بوستان آمده است شماره صفحه بوستان سعدی تصحیح علی‌یف است.

صنایع دیگر در بوستان و غزلیات سعدی و حافظ زیباتر آمده است.

شخصیت‌بخشی بوسیلهٔ صفات ـ یکی از نقشهای شاعرانه صفت جان‌دادن و شخصیت بخشیدن به‌بیجانهاست. از این قبیلست: چرخ بازیگر، لاله خونین کفن، لاله‌شهید، اشک غماز، اشک‌پرده در، شمشاد خوشخرام، باده‌مست، چرخ گوژپشت، دل هرزه‌گرد، دل دیوانه، ابر گریان، گل خندان، نسیم عطرگردان، نسیم گره‌گشا.

شاعر با آوردن اینگونه صفات که اختصاص به‌انسان و جانداران دارد، به ابر و باد و ماه و گل و دل و اشک جان می‌دهد. بی‌شک ارزش شاعرانه چنین صفاتی بمراتب بیش از آنهائیست که این نقش را ندارند. پس یکی از ابداعات و نوآوریهای مهم شاعر، آوردن صفات شخصیت‌بخش است در شعر خود:

مثال از حافظ:

ترسم که اشک در غم ما پرده در شود این راز سر بمهر به‌عالم سمر شود

اشک غماز من ارسرخ برآمد چه عجب

خجل از کرده خود پرده‌دری نیست که نیست

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم که‌شهیدان که‌اند اینهمه‌خونین کفنان

اینگونه صفات شخصیت‌بخش اگر تازه هم باشند درخشش و تلألؤ بی‌نظیری به‌شعر می‌دهند؛ از این قبیلند: سرو صنوبر خرام، نسیم عطرگردان، باد گره‌گشا.

خلق صفات تازهـ دیدیم آفرینش صفات زیبای نو یکی از ابداعات و نوآوریهای شاعر است. هر صفت متداولی اگر دلنشین باشد نوعی ابداع شاعرانه هم هست تا چه رسد به‌صفات شورآفرین تازه که‌لطفشان درحد اعلاست. مانند: سرو صنوبر خرام، دل هرزه‌گرد، تن پیلوار، سپهدارسهراب نیزه‌بدست، سپاهی گران، ترک بدپیشه، شاد دل، گرسیوز دام‌ساز، خم خسروآرا، صبح افسانه فام، گل خوش‌نسیم، بارهٔ تیزتک، بارهٔ گامزن، گرد نخجیرجوی، سام سیه‌پستان، کمر بر میان، روشن‌قیاس، مرد صاحب‌نیاز، پاکیزه‌بوم، مرد پراکنده‌روز، زلف آشفته، صراحی در دست، صبح ملمع‌نقاب. درآوردن اینگونه صفات، خاقانی و نظامی سرآمد دیگران بوده‌اند.

اینک مثال برای چنین صفات بدیعی در شعر فارسی:

تا دل هرزه‌گرد من رفت به‌چین زلف او زین سفر دراز خود عزم وطن نمی کند

(حافظ)

پلید اعتقادان پاکیزه پوش   فریبندهٔ پارسائی فروش
(بوستان، ص ١٤٤)

سواران گرسیوز دامساز   برفتند با نیزه‌های دراز
(داستان سیاووش، ص ١٠٧)

دریغ آن بر و برزو بالای او   رکیب و خم خسروآرای او
(داستان سیاووش، ص ١٠١)

در آن آتشین صبح افسانه فام   فسونی دگر داشت اندام او
(فریدون توللی)

صفات برگزیدهٔ فوق از روی حدس و تقریب و گمان نو بنظر می‌رسند وگرنه تشخیص قطعی تازگی آنها مستلزم استقرائی تام و استقصائی تمامست که تا کنون صورت نگرفته است و چه بسا قبل از فردوسی و سعدی و حافظ و خاقانی هم کسی دیگر این صفات را بکار برده باشد. به‌احتمال قوی بیشتر اینها برساخته شاعران یاد شده است؛ مثلاً هیچکدام از صفتهای فوق در دیوان عنصری که کلمات‌آن بوسیلهٔ محمد نوری عثمانف استخراج‌شده است، بچشم نمی‌خورد. (به کتاب «واژه‌های بس‌آمدی‌عنصری» نگاه کنید.)

صفت‌آوری برای ایجاد همبستگی شاعرانهـ گاهی شاعر صفتی می‌سازد یا بکار می‌برد تا با کلمات دیگر همبستگی شاعرانه ایجاد کند. مراد از ایجاد همبستگی شاعرانه، ایجاد آرایشهای ادبیست ازقبیل: مراعات نظیرو تضاد و ایهام و تشبیه و غیره. می‌دانیم که استاد اینکار حافظ است. اینک به‌این مثال توجه کنید:

چندان بود کرشمه‌وناز سهی‌قدان   کاید بجلوه سرو صنوبرخرام ما

صفت «صنوبرخرام» راشاعربرای‌آن‌ساخته ودراین بیت‌آورده است که صنوبر با «سهی‌قد» و «سرو» تناسب دارد و با آنها مراعات نظیر تشکیل می‌دهد و از طرفی صنوبر مشبه‌به است برای قد معشوق. بنابراین شاعر با آوردن این صفت هم تشبیه بوجود آورده است و هم مراعات نظیر. مثال دیگر:

از خون دل طفلان سرخاب رخ آمیزد   این زال‌سپیدابرو و این مام سیه‌پستان
(خاقانی)

که شاعرصفت‌سیه رابمناسبت تضادی که با«سپید» داردبا کلمه دیگر ترکیب کرده است و همچنین به‌این سبب کلمات سیاه و سفید را آورده است که با سرخ

(در سرخاب) متناسبند. پس شاعر در این بیت به‌نوعی بازی با رنگها هم دست زده است.

صفت‌آوری وتجسم- یکی از فواید آوردن صفت در سخن، تجسم کردن صحنه‌ها و بدست دادن تصویر دقیق اشیاء و امور است. یکی از بهترین نمونه‌های اینگونه تجسمها این بیت حافظ است:

زلف‌آشفته وخوی کرده وخندان‌لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

و یا این بیت منوچهری:

ز هامون سیلها برخاست هر سو   درازآهنگ و پیچان و زمین کن

بطور کلی آوردن صفت برای موصوف سبب توصیف وتوضیح و روشنگری وتجسم می‌شود اما چنانکه دیده شد اگر شاعر چند صفت را همراه هم بیاورد (پی‌آوری صفات، تنسیق صفات) کار او در تجسم صحنه‌ها کاملتر است. اصولا پی‌آوری صفات مناسب موجب اغراق و زیباسازی هم می‌گردد.

صفت‌آوری وتشبیه- یعنی از صفات تشبیه می‌سازند و سبب زیبائی و تأثیر کلام می‌شوند. اینگونه کلمات را صفات تشبیهی می‌گوئیم؛ مانند تن پیلوار، یعنی تن مثل پیل و دل صنوبری یعنی دل مانند صنوبر، مثال در شعر:

دل صنوبریم همچو بید لرزانست   زحسرت قدوبالای چون صنوبر دوست
(حافظ)

تن پیلوارش ببر درگرفت   فراوان بدو آفرین درگرفت
(فردوسی)

صفات تشبیهی یکی ازشاعرانه‌ترین اقسام‌صفاتند زیراهم ایجاز دارند وهم دارای تمام خواص تشبیهند یعنی بر اغراق یا توصیف یا تجسم یا بسیاری از مسائل دیگر هم دلالت می‌کنند. ما به‌این موارد در فصل فایده تشبیه اشاره کرده‌ایم (به‌صفحه ۵۰۸ تا ۵۳۱ نگاه کنید).

بعضی از صفات تشبیهی با پسوندها وشبه پسوندهای تشبیهی بوجود می‌آیند؛ مانند باد رفتار، برق آسا، لاله‌وار، پریوش، پروانه‌صفت (به‌صفحه ۴۳۵ و ۴۳۶ نگاه کنید).

بعضی دیگراز راه ترکیب بدست می‌آیند، مانند پریرو، خورشید چهر، صنوبر خرام و صدها مانند آنها.

صفت‌آوری وایجاز- صفت اگر مشتق و مرکب باشد، ایجاد ایجاز می‌کند زیرا هر صفت مفردی معادل گروه یا نیمه‌جمله‌ایست که از خود آن صفت بلندتر است و این‌نیز یکی از مزایای شعرسازی با اینگونه صفاتست. مثلاً صفتهای‌دلاویزی که مثال زدیم، همواره کوتاهتر از معادلهای آنست:

صنوبر خرام = کسی که مانند صنوبر می‌خرامد، صنوبر خرامنده.

پیلوار = مثل پیل، چیزی که مانند پیل است.

خوشخرام = کسی که زیبا می‌خرامد، کسی که زیبا راه می‌رود.

آوردن‌گروه‌ونیمه‌جمله‌وصفی‌وتوضیحی‌برعکس‌صفت‌مفرد، ایجاد ایجاز نمی‌کند.

* * *

از شرح مزایای ادبی دیگری که صفات شاعرانه درکلام ایجاد می‌کنند، صرفنظر می‌کنیم زیرا با اندکی دقت در مثالهای ذکر شده نیز می‌توان به‌جنبه‌های دیگر زیبائی اینگونه صفتها پی برد یعنی می‌توان مثلاً خیال‌انگیزی و حیرت‌آفرینی و لطفهای دیگری را هم درآنها مشاهده کرد.

دیگر از موارد صفت‌سازی و صفت‌آوری در شعر رعایت ضرورت **وزن وقافیه** است. قبلا دیدیم که وزن شعر، اسمها و صفات و افعال خاصی را به‌شاعر تحمیل می‌کند؛ مثلاً دیدیم در وزن شاهنامه کلمات «لرزان لرزان» و«یکان یکان» و «لنگان لنگان» نمی‌گنجد و بجای آنها لرز لرزان و یک بیک و یکایک و جنب جنبان بکار می‌رود درحالی که چنین کلماتی در مثنوی مولوی و بعضی مثنویهای دیگر جای می‌گیرد؛ از این‌رو در شاهنامه یک بیک و یکایک و لرز لرزان بارها استعمال شده‌اند:

از اسب‌اندر افتاد پس‌اشکبوس   تنی لرز لرزان و رخ سندروس
(فردوسی)

یکایک از او بخت برگشته شد   بدست یکی بنده برکشته شد
(فردوسی)

و در اوزان دیگر در صورت لزوم معادلهای آنها آمده است:

یاران موافق همه از دست شدند   درپیش اجل یکان‌یکان پست‌شدند
(خیام)

لنگ لنگان قدمی برمی‌داشت   هر قدم دانه شکری می‌کاشت

قافیه نیزگاهی کلماتی را بشعر و شاعر تحمیل می‌کند بخصوص آنجا که کلمات قافیه محدود باشد؛ مثلاً درشاهنامه این کلمات بطور کلیشه‌ای و قالبی باهم قافیه می‌شوند: افراسیاب با آب و خواب:

چنین گفت با لشکر افـــراسیـــاب   که بیدار بخت اندر آمد بخـــواب
(داستان سیاووش، ص ۱۶٤)

به‌دریـــای قلـــزم بجوش آید آب   نشوید سر ازکیـــن افـــراسیـــاب
(همان، ص ۱۷۵)

زسوک سیاوش بجـــوش آیـــدآب   کند چرخ نفریـــن بـــرافـــراسیاب
سپاهـی بمـانند دریـــای آب   نهنـگ سپـــه بـــود افـراسیاب
به‌آواز بـــرجان افـــراسیـــاب   همی کرد نفرین‌ومی‌ریخت آب
شود کوه آهن چودریـــای آب   اگر بشنود نـــام افـــراسیـــاب

قافیه شدن آب وخواب با افراسیاب بواسطه کمیابی کلمات هم‌قافیه با آن نام نیست بلکه براثر تنگی عرصه وزنست. آری چنین کلماتی کم نیستند؛ مثلاً داریم: کتاب، سراب، ناب، باب، گلاب، و دهها مانند آنها.

یکبارگی و بیکبارگی با بارگی و بیچارگی قافیه می‌شود (تنگی قافیه):

کشانی بدو گفت بـــی‌بـــارگی   بکشتن دهـــی تن بیکبـــارگی
(فردوسی)

ازآخـــر ببر دل بیـــکبـــارگی   که او را تو باشی به کین بارگی
(داستان سیاووش، ص ۱۲۸)

طوس با کوس و خروس:

چنین گفت موبد که یک روز طوس   بدانگه که برخاست بانگ خروس
(همان، ص ۲)

توایـــدر بمان تا سپهدار طـــوس   ببنـــدد ابـــر کوهـــه پیـــل کوس
(فردوسی)

چو گودرز و چون گیو و برزین و طوس ببندند برکوهه پیل کوس
(داستان سیاووش، ص ۱۳۲)

سرو با تذرو (تنگی قافیه):
بنالد همی بلبل از شاخ‌سرو چو دراج زیر گلان با تذرو
(همان، ص ۱۵۰)

شهر با زهر و بهر و بحر (تنگی قافیه):
زجستن مرا رنج و سختیست بهر انوشه کسی کو بمیرد بزهر
(همان، ص ۱۸۰)

عاج با ساج (تنگی قافیه):
سپهبد نشست از بر تخت عاج بیاراست ایوان به‌کرسی ساج
(داستان سیاووش، ص ۱۷۵)

اینک صفتها و قیدهائی که به‌سبب تنگی قافیه در شعر آمده‌اند:
رفت درشاهنامه بارها و بارها با تفت قافیه شده است:
چنان بد که روزی زواره برفت به‌نخجیر گوران خرامید تفت
(داستان سیاووش ،ص ۱۷۰)

دست بامست:
ببودند یک هفته با می‌بدست گهی خرم و شاد دل گاه مست
(داستان سیاووش، ص ۵۴)
به آوردگه رفت نیزه بدست عنان را به‌پیچید چون پیل مست
شاد با آزاد:
چوبشنیدشاه آن‌سخن شادشد بسان یکی سرو آزاد شد
زمین راببوسید ودل شاد کرد ز هر غم دل‌پاک‌آزاد کرد
بخرد با موبد و رد:
مرا موبدان ساز با بخردان بزرگان وکارآزموده ردان
(داستان سیاووش، ص ۱۱)
بخوانیم بیداردل موبدان از اخترشناسان وازبخردان
(همان، ص ٤٤)

چنین گفت با نامور موبدان — که‌ای پاکدل نیک‌پی بخردان
(همان، ص ٤٤)

شوند انجمن پیش او بخردان — هشیوار و کارآزموده ردان
(همان، ص ٤٦)

بلخ با تلخ (تنگی قافیه):

ازآن پس بیامد بنزدیک بلخ — نیازرد کس را به‌گفتار تلخ
(همان، ص ۳۹)

دیگر ازکلمات کمیابی که در شاهنامه مکرر با هم قافیه شده‌اند عبارتند از:

تژاو با چکاو

باژوساو با ده چرم گاو

منجنیق با جاثلیق

پزشک با سرشک

از این مثالها چنین برمی‌آید که وزن و قافیه بسیاری ازکلمات را اعم از آنکه صفت یا اسم یا قید یا فعل باشند بر شاعر و شعراو تحمیل می‌کنند و این عامل گاهی سبب کاربرد نامناسب کلمات در شعر است مانند بعضی از اشعارفردوسی و مولوی و دیگران و گاهی موجب استعمال مناسب و شاعرانه این کلماتست مانند اکثر شعرهای سعدی و حافظ.

علت آنکه زبان شاعرانه سعدی و حافظ از فردوسی و مولوی پاکتر است یکی قلت و محدودیت اشعار دو شاعر نخست وکثرت اشعار دو شاعر اخیراست، دیگر گذشت زمان و تراش خوردن زبان شعر است.

یادآوری — ما در این بحث قید و صفت جای موصوف را در شمار صفات آورده‌ایم زیرا در فارسی بین ساختمان صفت و قید تفاوت چندانی نیست و هر صفتی را به‌صورت قید هم می‌توان بکار برد و صفت جای موصوف که جای خود دارد.

صفتهای شاعرانه سبک‌سازـ هر سخنوری دو نوع واژه بکار می‌برد: یکی واژه‌های عام که بین سخنوران دیگر و حتی تمام اهل زبان مشترکست، دیگر لغات خاص هر سخنور که از عوامل تعیین سبک اوست؛ اینها را **لغات سبک‌ساز** یا **لغات خاص** یا کلمات تکیه می‌گوئیم و بقیه را **لغات غیر سبک‌ساز** یا **لغات عام** می‌نامیم. دیدیم که در سبکهای ادواری قلمرو واژگان هر دوره با دورهٔ دیگر

متفاوتست؛ مثلاً دایرهٔ کلماتی که شاعران کلاسیک بکار می‌بردند بسیار محدودتر از آنهائی بود که در دورهٔ احساس‌گرائی و توصیف‌گرائی بکار می‌رفت. همچنین در سبکهای موضوعی نیز نوع واژه‌ها باهم تفاوت دارد یعنی لغاتی که در سبک حماسی بکار می‌رود با آنهائی که در آثار عاشقانه و عرفانی می‌آیند از تمایزی اساسی برخوردار است.

حال باید بگوئیم که تمام احکامی که برای لغات بطورکلی بیان کردیم برای صفات هم صادق است یعنی صفتها هم دو نوعند **صفات سبک ساز** و **صفات غیر-سبک‌ساز.** صفات سبک‌ساز در هر دوره و هر سبکی و در شعر هر شاعر صاحب سبکی با دوره‌ها و سبکهای دیگر تفاوت دارد. اینک ما صفات شاعرانه را از این لحاظها مورد بحث قرار می‌دهیم:

صفات شاعرانه درسبک حماسی- درشعر حماسی صفات و قیودی می‌آید که مناسب حال‌وهوای حماسه و جنگست. اینگونه صفتها عبارتند از: جنگاور، رزم‌آور، گردنکش، سرفراز، سرکش، نامدار، جنگ‌آزمای، رزمجو، کمربسته، سرنگون، سرنگونسار، زره‌دار، خسرونژاد، تکاور، تاجدار، خسروآرا، پرخاشجو، شمشیرزن، تیغزن، کینه‌جو، بادپا، عنان‌دار، بزه، بی‌لگام و فسار، یکایک، لخت‌لخت، یک‌بیک، دژآگاه، گامزن، پیلوار، شاهوار، نخجیرجوی، مهترنژاد، لرزلرزان، لشکرپناه، هم‌آورد، هم‌نبرد، نادیده‌جنگ، جنگی، دمان، کارزاری، چمنده، نازنده، دنان، تاجور، پیروزگر، همگروه، و مانند آنها.

درشاهنامه صفات مرکب و گروههای وصفی و قیدئی هست که جنبه‌طراوت و تازگی آنها بیشتر است و شاید اختصاص به‌فردوسی داشته باشد؛ ازآن جمله است: کمر بسته، کمربسته رزم‌وکین، کمر بر میان، دست کرده بکش، نیزه بدست، دلی پر زکین، سری پر زکینه، گندآور، دم‌آهنج، نستوه، شیر اوژن، خسروآرای، سرنگونسار، رزم‌آزمای، دستکش (باره دستکش)، کاموس‌گیر، کمندافکن، پرخاشخر، نیزه‌ور، خنجرگذار، نیزه‌گذار، عنان‌پیچ، برگستوان‌ور و بسیاری دیگر از صفاتی که دیدیم. البته چون بعضی از صفات شاعرانه یادشده درشاهنامه بسیارتکرارشده‌اند، تشخیص تازگی آنها دشوار است.

اینک نمونه‌ای از این صفات در شعر فردوسی:

دمان رفت تا پیش توران سپاه　　　یکی نعره زد شیر **لشکر پناه**

که‌آن‌ترک‌درجنگ نراژدهاست — دم‌آهنج و درکینه ابر بلاست
بدوگفت گیو این‌سخن‌خودمگوی — که من تاختم پیش **نخجیرجوی**
یکی باد برخاستی پر زگرد — درفش مرا **سرنگونسار** کرد
بدو گفت کای مرد **رزم آزمای** — **هماوردت** آمد مرو بازجای
بیامد که جوید ز ایران نبرد — سر **هم‌نبرد** اندرآرد بگرد
سگ **کارزاری** بگیرد پلنگ — ز روبه رمد شیر **نادیده جنگ**
تکاور ز درد اندر آمد بسر — بیفتاد از او شاه **پرخاشخر**
کمند افکن گرد **کاموس گیر** — که‌گاهی کمند افکند گاه تیر

صفات شاعرانه در شعر عاشقانه وغنائیـ از این صفتها در شعر سعدی، حافظ، مولوی و نظامی بسیار است و نمونه آنها چنین است:

دلبر، دلکش، دلاویز، دیوانه، رندانه، عشوه‌گر، صورتگر، بالابلند، سروقد، سهی‌قد، گلرخ، شاه‌نشین، راه‌نشین، دلفریب، نازنین، شبگرد، دلستان، دلنشین، خوشخرام، خندان‌لب، آشفته‌مو، کمان‌ابرو، سلسله‌مو، زنجیرموی، لاله‌گون، مهوش، پریوش، جانفزا، زهره‌جبین، مه‌جبین، خورشیدرخ، ماه‌سیما، خورشیدسیما، سیمین بناگوش، آهو چشم، آفتاب جمال، آفتاب رخ، انگشت‌نما و غیره.

مثال در شعر:

بازآی و بر چشمم نشین ای دلفریب نازنین
کاشوب و فریاد از زمین بر آسمانم می‌رود
(سعدی)

صورتگر نقاش چین، رو صورت یارم ببین
یا صورتی برکش چنین یاترک کن‌صورتگری
(سعدی)

برخی ازاین‌صفات و گروههای‌وصفی‌بسیاربدیع ودلاویزند،مانند: عطرگردان، هرزه‌گرد، عطرسای، شب‌دزد، دیوانه‌نواز، مشکسای، معشوقه‌باز،نقشباز، آلوده‌نظر، طربناک، خوش نسیم، صنوبر خرام، زلف آشفته، زنبور میان، صنوبری، خوی کرده، شاهوش، به‌انواع عتاب‌آلوده، زیر لب خنده‌زنان، تراب‌آلوده، تردامن.

اینک مثال برای اینگونه صفات بدیع درشعر حافظ:

شراب ارغوانی راگلاب اندرقدح ریزیم — نسیم**عطرگردان** راشکر درمجمراندازیم

بالابلند عشوه‌گر نقشباز من — کوتاه کرد قصه زهد دراز من
دیدی دلا که آخر پیری و زهد وعلم — با من چه کرد دیدهٔ **معشوقه‌باز**من
تکیه بر اختر **شب‌دزد**مکن کاین عیار — تاج کاووس ربود وکمر کیخسرو
خیز و در کاسهٔ سر آب **طربناک** انداز — پیشتر زانکه شود کاسه‌سر خاک‌انداز
چشم **آلوده‌نظر** از رخ جانان دور است — بر رخ او نظر از آینه پاک انداز

تاب بنفشه می‌دهد طره **مشکسای** تو
پرده غنچه می‌درد خنده دلگشای تو
ای‌گل **خوش نسیم** من بلبل خویش را مسوز
کز سر صدق می‌کند شب همه‌شب دعای تو

یارب این **شاهوش** ماهرخ زهره جبین — در یکتای که و گوهر یکدانه کیست
گفتم آه از دل دیوانه حافظ بی‌تو — **زیرلب‌خنده‌زنان** گفت که دیوانه کیست
دل **صنوبریم** همچو بید لرزان است — ز حسرت قدوبالای چون صنوبر دوست

اینک چند بیت از یک غزل زیبای حافظ که دارای صفات شاعرانه بدیع است:

دوش رفتم بدر میکده خواب آلوده — خرقه **تر دامن** و سجاده شراب‌آلوده
آمد **افسوس‌کنان** مغبچه باده فروش — گفت بیدار شو ای رهرو **خواب‌آلوده**
پاک‌وصافی شو و از چاه طبیعت بدرآی — که صفائی ندهد آب **تراب‌آلوده**
گفتم‌ای‌جان جهان دفترگل عیبی نیست — که شود فصل بهار از می‌ناب‌آلوده
گفت حافظ لغزونکته به‌یاران مفروش — آه از این لطف **به‌انواع عتاب‌آلوده**

و باز هم چند صفت افسون‌آمیز از حافظ:

نسیم گره‌گشا، باد پرده‌دار، باد غالیه‌سا، باد سرگردان، سوسن آزاده، لاله کاسه‌گردان، سرو سرکش، اشک حرم‌نشین، چشم غمپرست، چشم تردامن، زلف دل دزد، زلف گره‌گشا، چشم پرعتاب، چنگ خمیده قامت، ماه حلقه بگوش، غنچه تنگدل، جام دلگشا، دل ویران، کار فرو بسته.

سبب گیرائی این صفات شاعرانه یکی جنبه کنائی و استعاری وشخصیت‌بخشی آنهاست، دیگر تازگی کلماتست:

دلا چو غنچه شکایت ز کار بسته‌مکن — که باد صبح **نسیم گره‌گشا** آورد
(۹۹)[۱]

۱. عددها شماره صفحات حافظ قزوینی است.

من و باد صبا مسکین دو **سرگردان** دو بی‌حاصل
من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت
(۶۶)

هر که چون لاله **کاسه‌گردان** شد
زین جفا رخ بخون بشوید باز
(۱۷۸)

اشک حرم‌نشین نهانخانه مرا
زانسوی هفت پرده به‌بازار میکشی
(۳۲۱)

روز و شب خوابم نمی‌آید به **چشم غم پرست**
بسکه در بیماری هجر تو گریانم چو شمع
(۱۹۹)

سرسودای تو در سینه بماندی‌پنهان
چشم‌تردامن اگر فاش نکردی رازم
(۲۳۰)

چنگ خمیده قامت میخواندت بعشرت
بشنو که پند پیران هیچت زیان‌ندارد
(۸۶)

دل‌گشاده دار چون جام شراب
سرگرفته چند چون خم دنی
(۳۳۹)

اینک مثالهائی برای صفات تازه شاعرانه از کلیات سعدی چاپ معرفت با شماره صفحه آنها:

آهنین دل (۲۸۲ و ۶۸۹)، آهن دل (۴۳۱)، افتان خیزان (۴۰۱)، انگشت گزیده (۵۶۲)، آکنده پر (بالش ۸۱)، بت سنگین پرست (۲۹۳ و ۲۹۵)، بخت شبرنگ (۸۵۹)، بختمند (۸۵۷)، بخت نیک انجام (۳۴۷)، بخت ور (۸۴۶)، بخشم رفته (۳۶۹، ۳۷۳، ۶۲۵)، بد پسند (۳۰۴).

بی‌شک دلاویزی صفاتی که سعدی آورده است بپای آنچه در شعر حافظ آمده است، نمی‌رسد. ضمناً تفاوت سبک دو شاعر از کار برد صفات شاعرانه آنان نیز بخوبی پیداست.

صفات شاعرانه در شعر تعلیمی و اخلاقی - بدیهیست که این قسم صفتها با آنهائی که در شعر عاشقانه و حماسی و عرفانی و مدحی می‌آیند، تفاوت دارند. اینک

برخی از اینگونه صفات که از بوستان سعدی استخراج شده است: حقیقت شناس، نیکبخت، نکوسیرت، نکوروی، نگونبخت، جفاکار، نیکمرد، فرومایه، دون همت، جوانمرد، فرومانده، سنگدل، تنگدل، بداندیش، صاحبنظر، خاکزاد، پاکزاد، خویشتن بین، خدابین، تن‌پرور، جهاندیده، دوربین، ناحق‌پرست، خودنمای، ملک‌زاده، سیه‌کار، سیاه‌بخت، بختیار، بدآموز، بداندیش، بدبخت، تهیدست، پریشانحال، پریشانخاطر، آزرده دل، باریک بین، تیزبین و صدها مثل آن.

مثال برای این کلمات از اشعار بوستان و گلستان:

گر آنها که می‌گفتمی کردمی — **نکوسیرت** و پارسا بودمی
شغال **نگونبخت** را شیر خورد — بماند آنچه روباه از آن سیر خورد
درون **فروماندگان** شاد کن — ز روز فروماندگی یاد کن
سیاه‌اندرون باشد و **سنگدل** — که خواهد که موری شود **تنگدل**
جهاندیده ای گفتش ای بلهوس — ترا خود غم خویشتن بود و بس
بدزدید بقال از او نیم دانگ — برآورد دزد **سیه‌کار** بانگ
یکی گربه در خانه زال بود — که **برگشته ایام** و بدحال بود

همچنین مثالهائی دیگر از کلیات سعدی چاپ معرفت باشمارهٔ صفحه آنها: برگشته دولت (۶۷۹)، بزرگ مقدار (۷۸۴ و ۸۲۷)، بزرگ نهاد (۷۵۲)، بزرگ محل (۷۰۹)، به‌ره خفتگان (۳۲۱)، آهخته خنجر (۷۴۲)، برکنده بال (۳۱۹)، عالی‌همت (۷۸۹)، بریده پر (۴۲۴)، بسیار رحمت (۷۷۹).

بعضی از صفات شاعرانه و تازه وبدیع بوستان و گلستان که ظاهراً بنظرمی‌رسد ساخته خود سعدی باشند، عبارتند از:

فراموش‌عهد، خیره کش، برگشته ایام، بادسنج، شوریده‌رنگ، فرخنده کیش، فرخنده‌خو، فرخ تبار، ژولیده مو، گندم‌نمای، سیاه‌اندرون، کرم‌پیشه، مردانه‌رو، پسندیده کیش، روی در مخلوق، پشت برقبله.

که از کلمات یادشده بادسنج، شوریده‌رنگ، خیره کش، سیاه‌اندرون، فرخنده کیش و فراموش عهد بسیار بدیع بنظر می‌رسند.

اینک اینگونه کلمات در شعر سعدی:

شنیدم که دارای **فرخ تبار** — ز لشکر جدا ماند روز شکار
دوان آمدش گله بانی به‌پیش — بدل گفت دارای **فرخنده کیش**

در این بود درویش **شوریده‌رنگ** / که شیری برآمد شغالی بچنگ
به‌بازار گندم فروشان گرای / که این جو فروشیست **گندم‌نمای**
چو بیچاره شد پیشش آورد مهد / که ای سست مهر **فراموش عهد**
یکی سیرت نیکمردان شنو / اگر نیکبختی و **مردانه رو**
پارسایان **روی در مخلوق** / **پشت بر قبله** می‌کنند نماز

صفات شاعرانه در شعر ستایشی- صفات شاعرانه در قصاید مدحی و اشعار ستایشی متنوعترازاینگونه صفتهاست در شعر تعلیمی یا عاشقانه یا حماسی زیرا تقریباً در این نوع شعر همه اقسام صفات فوق می‌آید چه در قصاید و اشعارستایشی هم وصف عشق و معشوق طناز بچشم می‌خورد (درقسمت تشبیب و تغزل) و هم توصیف ممدوح جنگاور لشکر شکن و در عین حال «جوانمرد» و «گشاده دست» و «مهربان» بنابراین در این قسم آثار هم جنگ است و هم عشق و هم اخلاق. اصولا دیدیم که انواع ادبی خالص نیستند و دریک اثر حماسی و یا ستایشی صحنه‌های عشقبازی و اخلاقی هم دیده می‌شود.

اینک نمونه‌ای از صفات شاعرانهٔ دیوان عنصری به‌نقل از«واژه‌نامه بسامدی عنصری» تألیف محمدنوری عثمانف:

صفات حماسی و جنگی: جان‌اوبار، دشمن‌اوبار، مرداوبار، شیرشکر، پیل‌شکار، لشکرشکار، خسروشکار، لشکر کش، لشکرشکن، سپه‌کش، آفتاب‌سپر، صفدر، باد صولت، آتش‌نعال، بهرام‌آفت، پیروز اختر، جهان‌گشای، دهرعزم، شهرگیر، فرخ اختر، کشورستان، کیوان‌دمار، گسترده‌دست، گشاده‌گردن، ملک‌افروز، مهیب روی.

صفت شمشیر: آتش کار، بلاجوی، بوستان دیدار، جان‌ستان، زهر خورده، ستاره صفت، مغفر شکاف.

صفت تیر: جوشن گذار.

صفت نیزه: خون افشان.

صفت گرز: مخالف رنگ.

صفات مرد جنگی: ابرسپر، آتش‌حسام، آخته‌تیغ، آهن کمان، برق‌تیر، بسیج‌نبرد، تیرانگشت، زمین‌جگر، سپرتن، سیل‌صفت، شمشیردست، صاعقه‌تیغ، کوه‌صبر، کوه‌صف، مارزخم، مورشمار.

صفات اسب: ابرنهاد، آتش‌بار، آتش‌نعال، خاک‌طاقت، کوه‌گذار، ماه‌نعال. مهرسم.

صفات پیل: باد رفتار، تیغ دندان، کوه پیکر، کوه جسم، میغ رنگ.

صفات ممدوح: آب نفع، بنده بخشاینده، بنده‌پرور، جان‌افزا، جودپرور، جوان‌خرد، جودگستر، جهان‌پرور، حق گذار، حق‌گستر، خزینه‌گداز، خواردینار، خورشیدرای، دریانوال، دوست‌پرور، دادگستر، دانش‌گزین، رهی‌برکش، رهی‌جوی، رهی‌دار، رهی‌پرور، سخاپرور، عطاگستر، فراخ دست، کشورده، گشاده بدر، گشاده‌بدست، گشاده‌بدل، گشاده‌بطبع، کارخواه، کاربخش، کارمند، کارده، کاربین، کارجو، کارساز، کاردان، مشتری‌اخلاق، مشتری طبع.

صفات دسته اخیر را می‌توان صفات ستایشی نامید.

مثال برای این صفتها بنقل از «واژه‌نامه بسامدی عنصری»:

کارخواهی، کاربخشی، کاربندی، کارده
کاربینی، کارجوئی، کارسازی، کاردان
شاه گیتی خسرو لشکرکش لشکر شکن
سایهٔ یزدان شه کشورده کشورستان
دهان گشاده میان بسته ایستاده فلک
به‌مدح و خدمت شاه سپه‌کش سرکش
سپه‌کشی که فلک را ز بیم حملهٔ او
ستاره غیبه جوشن شد آفتاب سپر
لشکر برفت و آن بت لشکرشکن برفت
هرگز مباد کس که دهد دل به لشکری

باید دانست که تعبیرات و کلمات رزمی وحماسی که درقصایدوغزلهای ستایشی بکار می‌رود اگر چه همانهائیست که در شاهنامه هم آمده است اما این واژه‌ها در قالب قصیده‌وغزل آن جوش وخروشی را که درحماسه پیدا می کنند نمی‌یابند؛ علت آن شاید یکی آن است که در ستایشنامه اشعار لطیف عاشقانه‌ای هم هست که صلابت و تحرک حماسی کلمات را می‌گیرند. دیگر آنکه وزن شاهنامه تنها وزن حماسی و رزمی شعر فارسی است که به کلمات حال و هوای حماسی وجنگی خاصی می‌دهد و این کلمات در قالب قصیده و غزل و قطعه از تحرک وپویائی بازمی‌مانند.

گاهی شاعر صفتی تازه می‌سازد که معنی آن روشن است اما جاافتاده و زیبا نیست مانند بسیاری ازصفاتی که مولوی‌ساخته است؛ازآنجمله است: بدحال وخوش‌سودا و خوش‌زبان:

شاد باش ای عشق **خوش سودای** ما ای طبیب جمله علتهای ما
من بهرجمعیتی نالان‌شدم جفت خوشحالان و **بدحالان** شدم
دست من بشکسته بودی آنزمان که زدم من برسر آن **خوشزبان**

شاعربعضی ازاین تعبیرات رابرای‌ضرورت‌وزن‌وقافیه‌می‌سازدنه‌برای‌غرض‌شاعرانه. بسیاری از موارد صفت‌آوری نامناسب مربوط به‌قراردادن صفت است در کلامی پیچیده و سست. مانند بسیاری از اشعار خاقانی و مولوی و پیچیده گویان قدیم و جدید.

***

البته برخی از صفات روزی شاعرانه بوده‌اند اما بر اثر تکرار آنها در قرون متمادی، رسائی و خیال‌انگیزی و گیرائی خود را ازدست داده و به‌صورت لغتی عادی وکلمه‌ای مبتذل در آمده‌اند وفقط شاعران بزرگی مانند فردوسی، سعدی، حافظ و مولوی می‌توانند به‌یاری آرایشهای دیگر ادبی دوباره به‌آنها جان و نیروی شاعرانه ببخشند. (به‌صفحه ۹۲ کتاب درگلستان‌خیال حافظ نگاه‌کنید.) از این قبیلند: پریچهر، سلسله مو، ماهرخ، گلرخ، جانفزا، دلکش، دلبر، سیمین‌بر،سروقد، سهی‌قد، پریرو، مهوش و صدها مانند آن.

***

همچنین بعضی‌ازگروههای توصیفی نیز مبتذل و فاقد تأثیر وکشش شاعرانه شده‌اند. ازاین قبیلند: سرو‌روان، سروخرامان، یار پریچهر، گو پیلتن (در شاهنامه).

***

برخی از صفات و همنقشهای صفت چون با عناصر غریب و نامأنوسی ساخته شده‌اند، هرچند از تازگی و ابداع شاعرانه برخوردارند بسبب آنکه مغلق و تکلف‌آمیزند موجب گیرائی و زیبائی سخن نمی‌شوند؛مانند بسیاری از صفات و ترکیبات تازه‌ای که خاقانی‌درشعر خود آورده است. مثلاً به‌کلماتی که اوباخماهن وسکاهن دراین بیت ساخته است، توجه کنید:

این خماهن گون که چون ریم آهنم پالود و سوخت
شد سکاهن پوشش از دود دل دروای من

همچنین واژه‌های ملمع نقاب و معنبر طناب در بیت زیر از این دست است:

زد نفس سر بمهر صبح ملمع نقاب خیمه روحانیان گشت معنبر طناب
(خاقانی)

بنابراین هرصفت تازه‌ای ایجادحال وهوای شاعرانه نمی کند واگردرساختن وکاربرد این عناصر ذوقی بکار نرود، اثری معکوس در ذهن برجای می گذارد.

***

برخی از صفات شاعرانه عامند یعنی هم در سبک خراسانی بکار می‌روند و هم در سبک عراقی، هم در شعر حماسی و هم در شعر تعلیمی و هم در ادبیات عاشقانه. از آن جمله‌اند: روشنروان، غمخوار، نیکخواه، گردنفراز، بخیره، خوبچهر، خوبرخ، سرسری، نهانی، درخشان، نامور، ستمکاره، ستمگر، ناسپاس، خوشحال، بدحال، خوشگوار، خوشدل، بازیگر، دل‌آسوده، دلشکسته، دلازرده، امیدوار، هشیار، عیار، افتاده، سیاه‌بخت، بختیار، تیره روز، بدآموز، بدبخت، پریشان، پریشانحال، آرزده‌دل، سخت، سست، دلپذیر، فروبسته، امیدوار و صدها مثل آن.

یکی از تفاوتهای صفات شاعرانه سبک خراسانی بخصوص سبک حماسی آن با سبک عراقی کمی و فراوانی واژه‌های عربی‌تبار است؛ مثلاً کلماتی مانند صاحب‌کلاه با آنکه جنبه حماسی دارند، درشعر حماسی عراقی مانند اسکندرنامه می‌آید اما در شاهنامه نه.

***

گاهی صفت و موصوف هر دو کلماتی رایج و مبتذلند اما شاعر از تلفیق آن دو ترکیب بدیعی بوجود می‌آورد مانند: جنگ‌گران، کارگران، امیدبسته، کارفروبسته که کار و امید از طرفی و گران و بسته و فرو بسته از طرف دیگر بخودی‌خود تازگی و طراواتی ندارند اما همنشینی آنها با هم سبب دلنشینی آنها می‌شود:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فرو بسته ما بگشایند
(حافظ)

دو جنگ گران کرده شد در سه روز بیامد سیاووش لشکر فروز
(داستان سیاووش، ص ٤٠)

یکی از اقسام این نوع تعبیرات آنهائیست که سبب شخصیت بخشی می‌شود مانند اشک غماز و چرخ بازیگر وغیره که نمونه های آنرا دیدیم. اما درباره اینکه اینگونه صفات چه خصوصیتی دارند که چنین می‌شوند باید تحقیق بیشتری کرد.

***

از این بحث درمی‌یابیم که زیباترین صفات شاعرانه را باید در شعر حافظ یافت؛ اوست که در این کار میناگری و افسونکاری بسیار کرده است و تعبیرات جذابی مانند نسیم عطر گردان، دل هرزه‌گرد، سرو صنوبرخرام، دل‌صنوبری، زیر لب خنده زنان، آب تراب‌آلوده، شراب آلوده، لطف به‌انواع عتاب آلوده، کبک خوشخرام، طبع چون آب، گل خوش نسیم و دهها مثل آنرا بکار برده است.

پس از حافظ سعدی وبعدازسعدی‌فردوسی‌دراین کارچیره‌دستی‌بخرج داده‌اند.

بدیعترین و در عین‌حال پیچیده‌ترین صفات شاعرانه به‌خاقانی و نظامی تعلق دارد که در بسیاری از موارد سبب تنزل کارشان می‌شود. ازمیان شاعران بزرگ سست‌ترین نوع صفات شاعرانه‌رامی‌توان در اشعار مولوی یافت زیرا سرودن هزاران بیت شعر بدون توجه به‌رمز و راز شاعری موجب شده است که در کار او خلل بسیار راه یابد.

گروه وصفی وقیدی شاعرانه- گروه وصفی گروهیست که نقش صفت را بازی کند مانند «چون ارغوان» و «رکاب‌گران کرده». گروههای وصفی گاهی نقش قید را بعهده می‌گیرند. این نوع گروهها گه‌گاه دارای بار ادبی و شاعرانه می‌شوند؛ از آن جمله است در این موارد:

۱- هنگامی که رنگ مجازی و استعاری بخود بگیرند، مانند «از پا افتاده» (کشته شده)، «چشم بجهان گشوده» (متولد شده)، «روی در نقاب خاک کشیده» (درگذشته).

۲- وقتی که به‌تجسم و توصیف بپردازند و صحنه‌ای را بشکلی زیبا وصف نمایند؛ مانند «زیر لب خنده‌زنان»، «به‌انواع عتاب آلوده»، «تپانچه‌زنان برسرو روی و گوش» در این مثالها:

گفتم آه از دل دیوانه حافظ بی تو

زیر لب خنده‌زنان گفت که دیوانه کیست

(حافظ)

گفت‌حافظ لغزو نکته به یاران مفروش		آه از آن لطف به‌انواع عتاب آلوده
(حافظ)

بفریاد از ایشان برآمد خروش		تپانچه‌زنان بر سر و روی و گوش
(سعدی)

۳ــ هنگامی که گروه وصفی مجموعه‌ای تازه و بدیع تشکیل دهد مانند «برازندهٔ ناز»، «شایستهٔ انعام»، «چمانندهٔ چرمه»، «فزایندهٔ بادآوردگاه»، «پوستش رنگین شده»:

پیش بالای تو میرم چه بصلح و چه بجنگ
چــون بهـر حـال بـرازندهٔ نـاز آمده‌ای
(حافظ)

چمـانندهٔ چرمه هنگام گرد		چرانندهٔ کرکس اندر نبرد
فــزاینـدهٔ بـاد آوردگـاه		فشاننــده خــون ز ابر سیاه
(فردوسی)

هشیــوار بـا جامه‌هـای سپید		لبی پر ز خنده **دلی پر امید**
(داستان سیاووش، ص ۳۰)

خداوند خورشید و گردنده ماه		**فـرازنـدهٔ تـاج و تخت و کلاه**
(همان کتاب، ص ٤۰)

نکو سیرتش دید و روشن قیاس		سخن‌سنج و **مقدار مـردم‌شناس**
(بوستان، ص ۲۲)

آن شغـالی رفت انـدر خـم رنگ		اندر آن خم کرد یکساعت درنگ
پس برآمد **پـوستش رنگین شده**		کــه منـم طـاووس علییـن شده
(مولوی)

٤ــ هنگامی که گروه وصفی با موصوف خود دستگاه تشبیه تشکیل دهد؛ مانند «روی چون گل» و «می چون ارغوان»:

بـر برگ گـل بخـون شقـایق نوشته‌اند
آنکس که پخته شد می چون ارغوان گرفت
(حافظ)

۵ــ هنگامی که به‌موصوف جان و شخصیت ببخشد؛ مانند «ناگشوده نقاب» در این بیت:

ناگشوده گـل نقـاب آهنگ رحلـت ساز کـرد
ناله کن بلبل که گلبانگ دل افکاران خوشست
(حافظ، ص ۳۱)

بشهر بخدمت آمدند سپیدها پوشیده (بیهقی)

پس آنگه از تکاور شد پیاده میان‌بسته زبان و لب گشاده
(ویس و رامین، تصحیح مینوی، ص ۵۳)

نگه‌کرد شوریده از خواب و گفت سرا فتنه خوانی و گوئی مخفـت
چـه سودآفریـن بـر سـر انجمـن پس چـرخـه نفریـن کنان پیرزن
(کلیات سعدی، ص ۱۹۷)

او در من و من در او فتاده خلق از پس ما دوان و خندان
(همان کتاب، ص ۱۲۱)

فرود آمد از تخت و یله کنان بناخن تنش گوشت پاره کنان
(شاهنامه بروخیم، ج ۱، ص ۱۵)

با هزار انکـار میرفتند راه زیر لب طعنه‌زنان بر کار شاه
(مثنوی، دفتر سوم، ص ۳۰۶، س ۴۵۳۹)

گروههای وصفی دسته اخیر بیشتر نقش قید و نیمه‌جمله قیدی را بـازی می‌کنند و علاوه بر بافت تازه‌ای که دارند، جنبهٔ تجسمی آنها هم قویست.

۶ــ گروههای توصیفی و قیدی تأکیدی نیزمعمولاً بارشاعرانه پیدامی کنند ومی‌دانیم دو راه مهم تأکید یکی تکرار است ودیگر مترادف آوری. (برای‌دیدن اینگونه‌گروههای وصفی و قیدی به‌صفحهٔ ۴۰۰ و ۴۰۱ نگاه کنید.)

ساختمان گروههای وصفی وقیدیــ گـروههـای قیدی و وصفی ساختمانهای خاصی دارند از این قرار:

۱ ــ گـروههای قیدی و وصفی تـأکیدی که از تکرار یک صفت یا یک قید حاصل می‌شوند؛ مانند شاد شاد، چند و چند:

ساغری‌نوش کن‌وجرعه‌فشان‌برافلاک چند وچند از غم ایام جگرخون باشی
(حافظ، ص ۳۲۱)

گاهی از دو یا چند صفت مترادف بوجودمی‌آیند و بسیاری از تنسیق صفتها چنینند مانند «غمزده، سرگشته، گرفتار» در این بیت حافظ:

باز پرسید زگیسوی شکن در شکنش   این دل غمزده سرگشته‌گرفتار کجاست

(حافظ)

۲ — از صفت و قید آن نیز گروه وصفی بوجود می‌آید که گاهی جنبهٔ شاعرانه پیدا می کند. مانند «بسیار سخت»، «سخت‌خوب»، «سخت صعب». از اینگونه گروههای قیدی و وصفی آنها که بر تأکید دلالت می کنند،شاعرانه‌اند؛ مانندآنچه در این بیت حافظ می‌بینیم:

در حق من لبت این‌لطف که می‌فرماید   سخت‌خوبست ولیکن قدری‌بهتر ازاین

(حافظ)

۳ — از صفت یا قید و وابسته های آنها مانند «فزایندهٔ بادآوردگاه»و «بیقرار ز درد» و «طبال نفیر آهنین کوس» و غیره:

طبال نفیر آهنین کوس   رهبان کلیسیای افسوس

ستواری راه دلنوازی   زنجیری کوی عشقبازی

(نظامی)

برای آگاهی بیشتر از این قسم‌گروهها به‌دستورامروز، نوشتهٔ نگارنده و بخش صفت و قید نگاه کنید.

تعبیرات ناهموار— در برابر تعبیرات و ترکیبات افسون‌آمیز شاعرانه تعبیرات سست و ضد شاعرانه هم داریم و ما برای روشنترشدن قضیه می‌توانیم سه قسم تعبیر قائل شویم: ۱ — شاعرانه، ۲ — سست و ضد شاعرانه، ۳ — عادی و منطقی که نه شاعرانه و جذابند و نه دشوار و سست.

بی‌فایده نیست که در اینجا مختصری هم دربارهٔ تعبیرات سست و ناهموار سخن بگوئیم، تعبیراتی که مانع درخشش و زیبائی کلام می‌شوند.

ناهمواری و سستی تعبیرات عوامل متعددی دارد که بسیاری از آنها را در مبحث فصاحت کلمات (ص ۵۶۸) و درست و غلط (ص ۵۷۹) و سبک نازل شرح دادیم و دیدیم از عوامل نارسائی و ناهمواری کلمات یکی بدآهنگی و تنافر حروفست (ص ۵۶۸) و دیگر نامأنوسی و غرابت است و سوم ابتذال و چهارم مغایرت با قواعد دستوری و زبانشناسی. دراینجا باز به‌چند نکته اشاره می کنیم:

۱ ــ نامأنوسی و دیر فهمی کلمات مرکب و گروههای دستوری بی‌شک بزرگترین سم قتال زیبائی و حسن تعبیر است؛ مثلاً کلمات‌وترکیباتی مانند «سکاهن پوشش»، «خماهن‌گون»، «ملمع نقاب»، «معنبر طناب» یا گروههائی نظیر«طبال نفیر آهنین کوس»، «رهبان کلیسیای افسوس» لطفی ندارند و سبک عالی را تبدیل به سبک نازل می‌کنند. تتابع اضافات تشبیهی و استعاری و مراعات نکردن قواعد زبان نیز یکی از عوامل عمده این دشواری و دیر فهمیست.

۲ ــ بارها گفته‌ایم که ابتذال دشمن سرسخت زیبائی و لطافت شاعرانه است. بنابراین استعارات و تشبیهات و تعبیراتی مانند لب لعل، قد سرو، سنبل زلف و زنجیر مو دیگر کششی ندارند. غلط نوشتن هم که جای خود دارد.

۳ ــ ستیز معنائی کلمات همنشین از عوامل عمده سستی و ضد شاعرانه شدن تعبیرات می‌شود، مثلاً عباراتی مانند «جیغ بنفش» بواسطه ناهمخوانی معنائی بسیار نامناسبند.

٤ ــ گاهی وزن و قافیه کلمات سست و ناهمواری را بر شاعر تحمیل می‌کند و حتی کسانی مانند فردوسی و مولوی را هم در تنگنا قرار می‌دهد. از این قبیلند تعبیرات سست خوش سودا، خوشزبان، و خوش‌حنین که بوسیله مولوی استعمال شده است.

۵ ــ بکاربردن استعارات و تشبیهات تازه اما خنک و بی‌مزه نیز چنانکه دیدیم ناهموارند، مانند بسیاری از تشبیهات سبک هندی:

محراب جهانیان بخاریست — تسبیح خلایق از شرار است
در عینک‌یخ نهان شدامسال — کشمیر که چشم روزگار است

***

بنابراین کلمات و گروههای شاعرانه از لحاظ زبانشناسی و ادبی یکسان و یکنواخت نیستند که ما همه آنها را یکجا جمع کنیم و الفبائی نمائیم و از آنها فرهنگی تشکیل دهیم بلکه این عناصر ابعاد مختلف و متنوعی دارند که هر یک از آنها ممکن است چند چهرهٔ شاعرانه داشته باشند.

حاصل این تحقیق آنکه کلمات و تعبیرات و گروههای شاعرانه به این صورتها ممکنست ظاهر شوند:

۱ ــ کلمهٔ مشتق مانند پرخاشگر.

۲ — اسم مرکب مانند مهمانسرا.

۳ — صفت مرکب مثل پیلتن و هرزه‌گرد.

٤ — گروه اسمی که خود به‌این اشکال دیده می‌شود.

الف — بشکل صفت و موصوف مانند سرو خرامان.

ب — بصورت مضاف و مضاف‌الیه مانند چشمه نوش به‌معنی لب.

ج — بصورت گروه تکراری تأکیدی مانند مسلمانان مسلمانی مسلمانی مسلمانی.

د — بصورت گروه عطفی مانند بود و نبود، ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند.

ه — بصورت گروه وصفی و قیدی که خود اقسامی دارد مانند سخت خوب، بسیار بزرگ، پای در رکاب کرده، کمربسته رزم و کین، مست مست، بسی سرخ و زرد و سیاه و بنفش.

٦ — بصورت صوت مرکب مانند ایوای و ایدریغ.

۷ — بصورت صوت مشتق مانند دردا، ندامتا، دریغا:

دردا و ندامتا که تا چشم زدیم نابوده بکام خویش نابوده شدیم

(خیام)

۸ — بصورت گروه صوتی مانند گروه «دردا و ندامتا» درمثال فوق.

۹ — بشکل افعال مجازی مانند خندیدن به‌معنی شکفتن «گل بخندید که از راست نرنجیم ولی...».

۱۰ — بصورت گروههای فعلی کنائی مانند سردرگریبان فروبردن، باد به غبغب انداختن، سرخ شدن (به‌معنی شرمسار گشتن).

برای اطلاع بیشتر از کلمات مرکب و گروههای اسمی و فعلی و وصفی به این آثار رجوع کنید:

دستور امروز صفحات ۵۳، ۷٦، ۸۰، ۱٦۸ از خسرو فرشیدورد

«کلمه مرکب و معیار تشخیص آن» از نگارنده این کتاب.

«گروه در زبان فارسی از نگارنده این یادداشتها».

امثال‌وحکم دهخدا.

فهرستها[1]

فهرست نام کسان

1. این فهرستها اختصاص به‌اصل کتاب دارد و ضمائم و پیوستها فهرست نشده است.

پ

ت

و

ه

فهرست نام جایها

فهرست کتابها و مقالات و مجلات

فهرست اصطلاحات ادبی و دستوری و زبانشناسی و بعضی فنون دیگر[1]

۱. «f» نشانه فرانسه و «e» علامت انگلیسی و «a» مشخص کننده آلمانیست. کلمات فرنگی بدون نشانه یا انگلیسی و یا یونانی و لاتین و یا مشترک بین فرانسوی و انگلیسیند.

ب

ت

چ

ح

خ

ز

س

ش

ض

ط

گ

ل

ن

و

ه

فهرست اصطلاحات ادبی و زبانشناسی و برخی از علوم و فنون دیگر به زبانهای فرنگی

A

Abstraction(f)	تجرید	
Accent(f) → stress	تکیه	[۱]
Act(f)	عمل	٥٦٤
Action(f)	حرکت، رفتار	٣٧٦
Adverbial case(e)	نقش قیدی	
Agreement(e)	مطابقه	
Allegoric(e)	کنائی، رمزی	٦٨٨، ٥٦٢
Allegorique(f)	کنائی، رمزی	٦٨٨
Alliteration(e)	تکرار حرف واحد در آغاز چند کلمه پشت سرهم یا نزدیک بهم، تکرار حرف	٥٦٧
Alliteration(e)	تکرار حرفی در شعر به فواصل معین	١١٣
Allongement(f)	بلندسازی	
Ambiguity(e)	ابهام	
Amplification(e)	توضیح	٥٨٨
Amplification(e)	اطناب	
Analogie(f)	تمثیل، قرینه‌سازی	
Analogy(e)	تمثیل، قرینه سازی	٥٨٨
Anatomy(f)	تحلیل امری به اجزاء تشکیل دهنده آن (در نوشته)	٥٦١
Anemographia	توصیف باد	٥٦١
Annale(f)	سالنامه	

۱. اصطلاحاتی که صفحه آنها قید نشده است متعلق به اصطلاحنامه فارسی به فرنگیست که قبل از همین لغتنامه آمده است و میتوان آنها را از روی حروف الفبای فارسی پیدا کرد.

Antologie(f)	تذکره، جنگ	
Antology(e)	تذکره، جنگ	
Apposition	عطف بیان، بدل	
Art dramatique(f)	هنر نمایشی	
Art for art's sake(e)	هنر برای هنر	
Art for society's sake(e)	هنر برای اجتماع	
Artificial proof(e)	دلیل مصنوعی	٥٦٣
Artiste(f)	هنرمند	
Art poétique(f)	فن شعر	٧٣
Asianism style(e)	سبک آسیائی	٦٥٧
Aspect(f)	نمود	
Atticism style(e)	سبک آتیک	٦٥٧
Attribut(f)	مکمل فعل ناقص، مکمل	٤٥٩
Attribute(e)	مکمل	
Axe paradigmatique(f)	محور جانشینی	٧٠١
Axe symtagmatique(f)	محور همنشینی	٧٠١

B

Ballad(e)	چکامه	٦٦
Ballade(f)	چکامه	٦٦، ٢١
Bestiaire(f) → fable	قصه حیوانات	٧٣
Biographie(f)	زندگینامه	
Borrowing(e)	اقتباس، قرض	
Brevity	ایجاز	٥٥٦
Bucolics(e)	چوپان‌نامه، ادبیات چوپانی	٥١
Bucolique(f)	چوپان‌نامه، ادبیات چوپانی	٥١
Burlesque(f)	کمدی هزل‌آمیز	٥٣

C

Cas adverbial(f)	نقش قیدی	
Chanson(f)	ترانه	٦٦
Charactrismus	توصیف جسم انسان یا روحیه کسی	٥٦٠
Chef d'oeuvre(f)	شاهکار	
Choeur(f)	همسرایان، کر	٦٦
Chronographia	زمان‌نگاری، توصیف زمان	٥٦٠

Critique littéraire(f)		سخن سنجی، نقد ادبی
Critique du style	٧٠١	انتقاد از سبک
Cronicle(e)	٨٠	وقایعنامه
Cronique (f)	٨٠	وقایعنامه

D

Decadence(f)		انحطاط (مکتب)
Déclamation(f)		فروخوانی، دکلاماسیون
Déduction(f)	٥٦٣	استنتاج
Défini(f)		معرفه
Définition		تعریف
Demagogic style(e)	٦٥٩	سبک مردمفریبانه
Démonstratif(f)	٨٠	تشریفاتی
Dendrographia	٥٦٠	توصیف درخت
Derivation		اشتقاق
Derivative prefix(e)		پیشوند اشتقاقی
Derivative suffix(e)		پسوند اشتقاقی
Dérivé(f)		مشتق
Description	٥٨٨	توصیف
Descriptive		توصیفی
Descriptive grammmar(e)		دستور توصیفی
Dialect(e), dialecte(f)		لهجه
Dictionnaire(f)		لغتنامه
Dictionary(e)		لغتنامه
Didactic style(e)	٦٠٨	سبک ارشادی
Direct object(e)		مفعول صریح
Discours(f)	٧٠٢	سخن
Disjonction(f)	٤٢	فصل
Disjonction(f)	٣٧٧	معترضه‌گوئی
Disposition(f)	٣٧٥	سخن پیوندی، تنظیم معانی و مطالب
Distribution	٥٥٨	تقسیم گفتار به‌اجزاء
Division	٥٥٨	تقسیم موضوع به‌اقسام فرعی‌تر
Document	٥٦٣	مدرک
Drama(e)		نمایش
Dramatic(e)	٩٤، ٥٢	نمایشی
Dramatic art(e)		هنر نمایشی

Innovation artistique(f)	ابداع هنری، نوآوری هنری	
Innovation littéraire(f)	نوآوری ادبی	
Inspiration	الهام	
Institution (sociale) (f)	نهاد (اجتماعی)	۳۳۶
Institution saciale(f)	نهاد اجتماعی	۳۳۶
Interjection	صوت	
Introduction	مقدمه (سخن)	۵۵۴
Invention	معنی آفرینی	۳۷۵

J

Jeu de mot(f)	جناس، بازی با کلمات	۳۹۳، ۳۸۱، ۱۳۱
Judiciaire(f)	قضائی، دادگاهی (نوع نثر)	۸۰

K

Kind(e) → genre(f,e)	نوع (ادبی)	۹۲

L

Linguistics(e)	زبانشناسی	
Linguistic structures in poetry(e)	ساختمانهای زبانشناسی‌شعر	۷۰۲
Linguistique(f)	زبانشناسی	
Linguistique structurale(f)	زبانشناسی ساختمانی	۷۲۱، ۷۱۱، ۶۹۷
Literary criticism(e)	سخن‌سنجی، نقد ادبی، انتقاد ادبی	
Literary genres(e)	انواع ادبی	۲۰
Literary kinds(e)	انواع ادبی	۲۰
Literary media(e)	دورهٔ ادبی	۶۵۶
Littérature comparée(f)	ادبیات تطبیقی	۶۸۴
Littérature engagée(f)	ادبیات متعهد	
Loan translation(e)	تعبیر ترجمه‌ای، اصطلاح ترجمه‌ای	
Loan words	لغات عاریه شده، لغات اقتباسی، لغات قرضی، واژه اقتباسی	
Locution	گروه در دستور زبان	
Logic(e)	منطق	
Logical proof(e)	دلیل منطقی	
Logique(f)	منطق	
Low style	سبک نازل، سبک ساده	۶۸۷
Lyre	لیر، نوعی ساز	۶۵

R

S

Unité de lieu	وحدت مکان	
Unité de pensée(f)	واحد فکری، وحدت فکر	۷۲۱
Unité de temps(f)	وحدت زمان	
Unity	وحدت (در سخن)	۵۵۵
Urban style	سبک شهری	۶۵۷

V

Variant(e)	گونه (زبان)	
Véhicule(f	پیام ابزار	۷۰۱
Verb(e)	فعل	
Verbe(f)	فعل	
Verisme(f)	حقیقت‌گرائی	
Vers blanc(f)	شعر سفید	
Vers libre(f)	شعر آزاد	
Vers doré	شعر طلائی	۷۲
Vocabulaire (f)	مجموعه لغات، واژگان	
Vocabulary	مجموعه لغات، واژگان	
Vocation	ندا	
Voiceless	بی‌آوا	
Voyelle(f)	مصوت	
Vulgaire(f)	عامیانه (سبک)	۶۰۹

W

Word construction(e)	واژه‌سازی، لغت‌سازی	

Z

Zeitgeist(a	روح زمان	۶۶۲

فهرست منابع ومآخذ

الف- به‌زبان فارسی وعربی

آئین سخنرانی، از دیل کارنگی، ترجمه مهرداد مهرین، انتشارات اسکندری، ۱۳۴۹.

آئین نگارش از ادیب‌السلطنه سمیعی.

آب زندگی، از صادق هدایت.

آتشکده (تذکره) از لطفعلی‌آذربیگدلی، تصحیح حسن‌سادات ناصری درسه جلد، چاپ امیرکبیر.

آنتی‌گون (نمایشنامه) ازسوفوکل، ترجمه محمدسعیدی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

آندره ژید و ادبیات فارسی، از دکترحسن هنرمندی، انتشارات زوار تهران، ۱۳۴۹.

احادیث مثنوی از بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دانشگاه تهران، طبع اول.

اخلاق‌الاشراف ازعبیدزاکانی.

ادات تشبیه از دکتر سیدمحمود نشاط، ۱۳۴۰.

ادات در منطق و دستور و علم بیان، از دکتر خسرو فرشیدورد، مجله گوهر، شماره ۵۵. (شماره ۷، سال ۵) مهر ۱۳۵۶ (شماره ۸، سال ۵) آبان ۱۳۵۶، ص ۶۰۲ — ۵۹۸.

ادبیات چیست از ژان پل سارتر، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی‌رحیمی، انتشارات زمان، چاپ اول.

ادبیات فرانسه درقرون وسطی و رنسانس از وردن سولنیه، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، ۱۳۵۷، چاپ امیرکبیر، طبع دوم.

ادبیات منظوم ایران، شبلی نعمانی، ترجمه سید محمدتقی فخرداعی‌گیلانی در پنج جلد، چاپ اول.

ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر درشعر و نمایش از نیمایوشیج، چاپ شراگیم یوشیج.

ارزش میراث صوفیه، از دکترعبدالحسین زرین کوب، انتشارات آریا، ۱۳۴۴.

از رمانتسیم تا سوررئالیسم، بررسی مهمترین شیوه‌های ادبی فرانسه از صدسال پیش تاکنون، نگارش و ترجمه حسن هنرمندی، چاپ امیرکبیر، طبع اول.

از صبا تا نیما، تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، جلداول و دوم، از یحیی‌آرین‌پور، شرکت

سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۰ شمسی.
از کوچه رندان از دکترعبدالحسین زرین کوب، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ اول، ۱۳۴۹ شمسی.
اساس الاقتباس از خواجه نصیرطوسی، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۵ شمسی.
اسرارالتوحید از محمدبن‌منور، تصحیح دکتر صفا، چاپ امیرکبیر، طبع دوم، ۱۳۴۸ شمسی.
اسرار البلاغه از عبدالقاهر جرجانی، چاپ استامبول، ۱۹۵۴م.
اسم مصدر و حاصل مصدر از دکترمحمدمعین، چاپ ۱۳۳۲، کتابفروشی زوار.
اشعار پراکنده قدیمترین شعرای فارسی زبان، بکوشش ژیلبرلازار، دو جلد.
اصول فکری نگارش از سی‌بروکس و آ. پ. وارن، ترجمه کیومرث سلیمانی، سازمان چاپ آذر.
افسانه‌ها و داستانهای ایرانی در ادبیات انگلیس، چاپ دانشگاه تهران، تألیف و ترجمه کوکب‌صفاری، ۱۳۵۷.
اقبالنامه یا خردنامه از نظامی گنجوی، تصحیح وحید دستگردی، چاپخانه ارمغان، ۱۳۱۷.
الاسلوب دراسة بلاغیه تحلیلیه لاصول الاسالیب الادبیه، احمدالشائب، مکتبةالنهضته المصریه، ۱۹۷۶م.
الاشارة الی الایجاز فی بعض انواع المجاز، عزالدین عبدالعزیزبن عبدالسلام، المکتبةالعلمیه.
البلاغه، تطور و تاریخ، دکتر شوقی ضیف، چاپ چهارم، دارالمعارف مصر.
التفهیم لاوائل صناعةالتنجیم، تصحیح جلال‌الدین همائی، ۱۳۱۸ شمسی.
التوسل الی الترسل از بهاءالدین محمد بغدادی، تصحیح احمد بهمنیار، ۱۳۱۵ شمسی.
العمده فی‌محاسن شعر و آدابه و نقده از ابی‌علی‌الحسن‌بن رشیق‌القیروانی الازدی، چاپ بیروت، طبع چهارم، ۱۹۷۲م.
الفن و مذاهبه فی‌الشعرالعربی از دکترشوقی ضیف، طبع هفتم، دارالمعارف‌مصر.
القصه فی‌الادب الفارسی از دکتر امین عبدالمجید بدوی، مکتبه‌الدراسات الادبیه، دارالمعارف مصر، ۱۹۶۴.
المثل السائر فی‌ادب الکاتب والشاعر از ضیاءالدین ابوالفتح بن‌اثیر.
المعجم فی‌معائیر اشعار العجم از شمس‌الدین محمدبن قیس رازی، چاپ خاور، تصحیح محمدقزوینی و تصحیح مجدد مدرس رضوی، ۱۳۱۵ شمسی.
امثال و حکم از علی‌اکبر دهخدا، امیرکبیر، چهارجلد، ۱۳۵۲ شمسی.
امیرارسلان از نقیب الممالک، تصحیح دکتر محجوب، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۶ شمسی.
انتقاد به کتاب «تاریخ تطور نثر فنی» تألیف دکتر حسین خطیبی، از خسرو فرشیدورد، مجله راهنمای کتاب، اردیبهشت ۱۳۴۶ شمسی.
انتقاد به کتاب «سبک شعر فارسی در ادوار مختلف» از خسروفرشیدورد، راهنمای کتاب، شماره دهم، سال پنجم، دیماه ۱۳۴۱.

انوارسهیلی یا کلیله‌ودمنه کاشفی از کمال‌الدین حسین بن علی بیهقی واعظ کاشفی، چاپ امیرکبیر، طبع عکسی برلن، ۱۳۳۶ شمسی.
انواع ادبی در اروپا و ایران (مقاله)، از خسروفرشیدورد، مجموعهٔ سخنرانیهای هفتمین کنگره تحقیقات ایرانی، جلدچهارم، ۱۳۵۷ شمسی.
اوزان شعر فارسی (مقاله)، از مسعود فرزاد، ضمیمهٔ مجله خرد و کوشش، بهمن ۱۳۴۹ شمسی.
با کاروان حله، دربارهٔ بیست تن از شعرای فارسی‌زبان، از رودکی تا بهار، از دکتر عبدالحسین زرین کوب، انتشارات آریا، تهران، ۱۳۴۳ شمسی.
بحثی درباره جمله (مقاله) از خسرو فرشیدورد، ارمغان، شماره چهارم و پنجم، دوره چهل‌وهفتم، سال شصتم.
بحثی در سازه‌شناسی فارسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله آموزش وپرورش، سال ۵۸ و ۵۹ شمسی.
بدایع الافکار فی‌صنایع الاشعار از کمال‌الدین حسین‌واعظ کاشفی، با سعی و فهرستها از رحیم‌مسلمانف.
بدل و گروه اسمی بدلی در زبان‌فارسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجلهٔ دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، شماره سوم، سال بیست‌وسوم، پائیز ۱۳۵۵ شمسی.
براهین‌العجم از محمدتقی سپهر، با حواشی و تعلیقات سیدجعفرشهیدی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۱ شمسی.
بنیاد نمایش در ایران از دکترابوالقاسم جنتی عطائی، چاپ دوم، انتشارات صفیعلیشاه.
بوستان یا سعدی‌نامه از شیخ مصلح‌الدین سعدی‌شیرازی، تهیه متن انتقادی و تحقیق و توضیح از رستم علی‌یف، ۱۳۴۷، کتابخانه پهلوی سابق.
بوستان‌سعدی، تصحیح غلامحسین یوسفی، انجمن استادان زبان‌وادبیات‌فارسی، ۱۳۵۹ شمسی.
پروین دختر ساسان از صادق هدایت.
پست و بلند شعر نو (مقاله) از دکتر خانلری، مجله سخن، شماره‌های سوم، چهارم و پنجم، دوره سیزدهم.
پلی میان شعر هجائی و عروضی درقرون اول هجری، باهتمام و تصحیح دکتر احمدعلی رجائی، انتشارات بنیادفرهنگ ایران، ۱۳۵۲ شمسی.
تأثیر ترجمه در زبان‌فارسی (مقاله)، مجله فرهنگ و زندگی، نشریه مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر، شماره ۲۳، پائیز ۱۳۵۵.
تاریخ ادبیات امریکا از ویلیس ویگر، ترجمه دکترحسن‌جوادی، چاپ امیرکبیر، ۱۳۵۵.
تاریخ ادبیات انگلیس از سده‌چهارم تا سده هجدهم میلادی از دکترلطفعلی صورتگر، چاپ دانشگاه‌تهران، ۱۳۴۸.
تاریخ ادبیات ایران از قدیمترین عصر تاریخی تا عصر حاضر، جلال‌الدین همائی، کتابفروشی فروغی، ۱۳۴۰ شمسی (جلد اول و دوم).
تاریخ ادبیات ایران از هرمان اته، ترجمه دکترشفق، چاپ بنگاه ترجمه و نشر کتاب، طبع اول.

تاریخ ادبیات در ایران از دکترذبیح‌الله‌صفا، ٥ جلد.
تاریخ ادبیات روسی تا پایان دوره پیش از انقلاب از سعید نفیسی، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٤٤ شمسی.
تاریخ ادبیات عرب از احمدترجانی‌زاده، انتشارات شمس، ١٣٤٨ شمسی، تبریز.
تاریخ ادبیات یونان از اچ.جی. رز، ترجمه ابراهیم‌یونسی، چاپ امیرکبیر، ١٣٥٨.
تاریخ بلعمی (ترجمه تاریخ طبری) از ابوعلی‌بلعمی، تصحیح بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، کتابفروشی زوار در دو جلد.
تاریخ بیهقی، تصحیح دکترفیاض و دکترغنی، ١٣٢٤ ش.
تاریخ بیهقی، تصحیح دکترفیاض، ١٣٥٠ ش، چاپ دانشگاه فردوسی
تاریخ تطور نثر فارسی (سبک شناسی) از ملک‌الشعرای بهار، سه جلد.
تاریخ تطور نثر فنی قرون ششم و هفتم هجری از دکترحسین‌خطیبی، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٤٤.
تاریخ جهانگشا از عطاملک جوینی، تصحیح محمدقزوینی.
تاریخ سیستان، مؤلف نامعلوم، تصحیح ملک‌الشعرای بهار.
تاریخ نظم و نثر در ایران تا پایان قرن دهم از سعیدنفیسی، کتابفروشی فروغی، مهر ١٣٤٤ (جلد اول).
تاریخی از زبان تازی در میان ایرانیان پس‌از اسلام از آغاز فرمانروائی تازیان تا برافتادن خلاقت عباسیان از قاسم تویسرکان، دانشسرای عالی، ١٣٥٠.
ترجمه تاریخ یمینی از ابوالناصح شرف جرفادقانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
تأکید و قصر در زبان و ادب‌فارسی از دکتر خسرو فرشیدورد، مجله گوهر، سال سوم، مرداد ١٣٥٤ (شماره پنجم، ششم و هفتم، ١٣٥٤).
تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج‌میرزا و خاندان و نیاکان او، از محمدجعفر محجوب، ١٣٥٣ ش، به‌ضمیمه دیوان او.
تحول شعر فارسی از زین‌العابدین موتمن، کتابفروشی حافظ، تهران، ١٣٣٩.
تحول فعلهای شبه‌معین (مقاله) از خسرو فرشیدورد، مجله وحید، شهریور ١٣٥٠، دوره نهم، شماره ششم.
تذکرةالاولیا از عطارنیشابوری، تصحیح رنولد نیکلسون، چاپ لیدن، ١٩٥٧ م.
تذکره نویسی فارسی در هند و پاکستان از دکتر سیدعلیرضا نقوی، مؤسسه مطبوعاتی علمی، ١٣٤٣، تهران.
ترانه های خیام از صادق‌هدایت.
ترجمان البلاغه از محمدبن‌عمر الرادویانی، ١٣٣٩، تصحیح احمدآتش.
ترجمه تفسیر طبری در هفت جلد، تصحیح حبیب یغمائی.
تشبیهات و توصیفات شاعرانه درباره شب و تاریکی (مقاله) از خسرو فرشیدورد، مجله وحید، مرداد ١٣٤٥.
تطورالنقدالعربی الحدیث فی‌المصر از دکترعبدالعزیزالاسوقی، المکتبة العربیه، قاهره،

۱۹۷۷ م.
تلخیص المفتاح فی‌المعانی والبیان والبدیع از محمدبن عبدالرحمن الخطیب‌القزوینی، چاپ مصر.
توأم شدن تشبیه با عوامل دیگر زیبائی در شعر حافظ (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله گوهر، شماره پنجم، سال دوم، مرداد ۱۳۵۳.
توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی بربنیاد یک‌نظریه عمومی زبان از محمدرضا باطنی، چاپ امیر کبیر، ۱۳۴۸.
جام‌جم، ضمیمهٔ دیوان اوحدی، تصحیح سعیدنفیسی، چاپ امیر کبیر، ۱۳۴۰.
جام جهان‌بین از محمدعلی اسلامی ندوشن، در زمینه نقدادبی و ادبیات تطبیقی، چاپ توس، طبع چهارم، ۱۳۵۵.
جامع نسخ حافظ از مسعودفرزاد، جلد۱ و ۲ و ۳.
جملهٔ اسمی و بی‌فعل و تحول آن در زبان فارسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، شماره اول، سال دهم، ۱۳۵۲.
جمله های بی‌فعل (مقاله) از دکتر خسرو فرشیدورد، مجلهٔ دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی، شماره ۱۰، بهار۱۳۵۳.
جمله های تأکیدی در زبان و ادبیات‌فارسی، از خسروفرشیدورد، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه‌تهران، شماره ۸۷ (شماره اول، سال بیست و دوم، بهار ۱۳۵۴).
جوامع الحکایات از عوفی، چاپ بنیاد فرهنگ ایران، تصحیح خانم‌دکتر کریمی.
جوامع الحکایات از عوفی چاپ دانشگاه‌تهران، تصحیح دکترمحمدمعین.
چرا جوانان به‌ادبیات کهن علاقه ندارند (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجلهٔ راهنمای کتاب، شماره هشتم، سال چهارم (آبان ماه ۱۳۴۰).
چرند و پرند از علی‌اکبر دهخدا.
چشمها و دستها (مجموعه شعر) از نادرنادرپور، ۱۳۴۵.
چهار گفتار دربارهٔ زبان از محمدرضا باطنی، انتشارات آگاه، چاپ اول، سال ۱۳۵۵.
چهارمقاله از نظامی عروضی، تصحیح دکترمحمدمعین، چاپ زوار.
حاجی‌آقا از صادق‌هدایت، چاپ امیر کبیر، ۱۳۳۰، چاپ دوم.
حافظ، (دیوان‌حافظ) تصحیح قزوینی، ۱۳۲۰.
حافظ شیرین سخن از دکترمحمدمعین، بنگاه بازرگانی پروین، ۱۳۱۹، تهران.
حبیب‌السیر، چاپ خیام، سال ۱۳۳۲ شمسی.
حدائق‌السحر از رشیدالدین و طواط.
حدیقه سنائی، تصحیح مدرس رضوی.
حرفهای همسایه از نیمایوشیج، انتشارات دنیا.
حقایق‌الحدائق از شرف‌الدین حسن‌بن‌محمد رامی تبریزی، تصحیح کاظم امام، ۱۳۴۱، چاپ دانشگاه‌تهران.
حماسه سرائی در ایران از دکترذبیح‌الله‌صفا، چاپ پیروز، ۱۳۳۳.

حماسه ملی ایران از تئودورنلد که، ترجمهٔ بزرگ علوی، نشر سپهر.
خسرو و شیرین از نظامی گنجوی، تصحیح وحید دستگردی
«خنده از نظر برگسون» از هانری برگسن، ترجمه به‌فارسی از محمد آشنا، مجله سخن، اردیبهشت و خرداد و اسفند ۱۳۲۶.
خون سیاوش (مجموعه شعر) از سیاوش کسرائی، امیر کبیر، ۱۳۴۱.
دارابنامه، گزارش و تألیف مولانا شیخ حاجی محمدبن شیخ احمدبن مولانا علی‌بن حاجی محمد مشهور به بیغمی، تصحیح دکترذبیح الله صفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹.
دارابنامه طرسوسی، تصحیح دکترصفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶.
داستان سیاووش، از شاهنامه فردوسی، جلد اول، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۳.
دانش نوین زبانشناسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله کاوش، شماره یازدهم، سال اول، خرداد ۱۳۴۲.
دانش و خرد فردوسی از دکترمحمود شفیعی، چاپ انجمن آثار ملی.
دختر جام (دفتر شعر) از نادرنادرپور، ۱۳۳۳.
دراسات فی نقد الادب العربی من الجاهلیةالی غایة القرن الثالث،ازدکتربدوی طبانه، چاپ ششم، دارالثقافه، بیروت، لبنان، ۱۳۹۴.
در گلستان خیال حافظ یا تحلیل تشبیهات و استعارات اشعار خواجه، همراه مقدمه‌ای مفصل درباره نقد ادبی از خسروفرشیدورد، بنیاد نیکوکاری نوریانی، ۱۳۵۷.
درةالتاج از قطب‌الدین شیرازی، تصحیح محمدمشکوة، چاپخانه مجلس، ۱۳۲۰، جلد اول.
دستور امروز شامل پژوهشهای تازه‌ای در صرف و نحو فارسی معاصر از خسروفرشیدورد، بنگاه مطبوعاتی صفیعلیشاه، ۱۳۴۸.
دستور زبان فارسی از قریب، بهار، فروزانفر، رشید یاسمی، همائی.
دستور تاریخی زبان فارسی (تحول فعل در زبان‌فارسی) ازخسروفرشیدورد، چاپ وحید، شهریور ۱۳۵۲.
دستور زبان فارسی، دوره سوم، از عبدالعظیم قریب، چاپ سی‌ام، ۱۳۳۹.
دستور زبان‌فارسی میانه ازراستارگویوا، چاپ بنیادفرهنگ ایران، ترجمه دکترولی‌الله شادان، ۱۳۴۷.
دقائق‌الشعر از علی‌بن‌محمدالمشتهر به‌تاج‌الحلاوی، تصحیح سیدمحمد کاظم امام، چاپ دانشگاه‌تهران، ۱۳۴۱ شمسی.
دلائل‌الاعجاز از عبدالقاهر جرجانی، چاپ ششم، ۱۹۶۰ م، مکتبة و مطبعة محمدعلی صبیح و اولاده، مصر.
دیدی نو نسبت به‌فنون بلاغت و معانی و بیان و بدیع عربی و فارسی از خسروفرشیدورد، گوهر، شماره‌های ۵۱ و ۵۲، سال ۱۳۵۶.
دیوان اشعار محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا) جلد اول و دوم، چاپ چهارم، ۱۳۵۸، امیر کبیر.

دیوان اشعار خواجوی کرمانی، تصحیح احمدسهیلی‌خوانساری، کتابفروشی بارانی، تهران.
دیوان پروین اعتصامی، چاپ پنجم، تهران.
دیوان حافظ، تصحیح قزوینی و دکترغنی، ۱۳۲۰ شمسی.
دیوان خاقانی، تصحیح دکترسجادی، چاپ زوار، ۱۳۳۸ شمسی.
دیوان سعدی، (کلیات سعدی) به‌کوشش دکتر مظاهرمصفا، چاپ معرفت، ۱۳۴۰.
دیوان شمس (دیوان کبیر شمس)، انتشارات دانشگاه تهران، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، سال ۱۳۴۴، ج ۱.
دیوان صائب، انجمن آثار ملی، ۱۳۴۵.
دیوان ظهیر فاریابی، تصحیح تقی‌بینش، کتابفروشی باستان مشهد، ۱۳۳۷ شمسی.
دیوان فرخی‌سیستانی، تصحیح دکترمحمد دبیرسیاقی، چاپ ۱۳۴۵ شمسی، کتابفروشی اقبال.
دیوان کامل فروغی بسطامی، تصحیح دکترحسین نخعی، چاپ امیر کبیر، ۱۳۴۲.
دیوان لاهوتی، چاپ مسکو، ۱۹۳۰ میلادی.
دیوان منوچهری دامغانی، تصحیح دکترمحمد دبیرسیاقی، کتابفروشی زوار، مشهد، ۱۳۳۸.
دیوان ناصرخسرو، تصحیح مجتبی‌مینوی و مهدی‌محقق، انتشارات دانشگاه‌تهران.
دیوان وحشی بافقی، به‌کوشش دکترحسین نخعی.
رابطه دستور و علوم و معارف زبانی با زبان آموزی (مقاله)، از خسرو فرشید ورد، مجله گوهر، شمارهٔ ۵۷ و ۵۸ (شماره‌های ۹ و ۱۰ سال پنجم)، آذر و دی ماه ۱۳۵۶.
راحة‌الصدور راوندی، تصحیح محمداقبال، شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
راماین، چاپ بنیادفرهنگ ایران، ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱.
راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان تازی پیش از اسلام از آذرتاش آذرنوش، چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۵۴.
رباعیات خیام، تصحیح فروغی.
رستم‌التواریخ از رستم‌الحکماء، تصحیح محمدمشیری، چاپ اول، تهران.
رشحات عین‌الحیوة، از مولانا فخرالدین علی‌بن‌حسین واعظ کاشفی، ج اول و دوم، بنیاد نیکوکاری نوریانی.
رودکی با شرح لغات از دکترخلیل خطیب رهبر، چاپ صفیعلیشاه، ۱۳۴۳.
رها، (مجموعه شعر) از فریدون‌توللی، ۱۳۲۸ شمسی.
زبان رسمی یا زبان معیار (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله تماشا، شماره‌های ۳۵۵ و ۳۵۷ و ۳۵۸.
زبان و تفکر، از محمدرضاباطنی، کتاب زمان، ۱۳۴۹.
زمیهنت دفاع کن (مجموعه شعر) از خسروفرشیدورد.
زنده‌بگور از صادق هدایت، چاپ تهران.
زیب سخن، از دکترسیدمحمودنشاط (ج اول، سال ۱۳۴۲ و ج دوم، سال ۱۳۴۶).

ساختمان تشبیه و استعاره در شعرحافظ ازخسرو فرشیدورد، خرد و کوشش، پائیز ۱۳۰۴، شماره هجدهم.
سبک‌شناسی یا تاریخ تطور شعر فارسی، بخش یکم، دفترچهارم از محمدتقی بهار، بکوشش علیقلی محمودی بختیاری، مؤسسه مطبوعاتی علمی، خرداد ۱۳۴۲.
سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی از محمدتقی بهار، در سه جلد.
سخن‌سنجی، از دکتر لطفعلی صورتگر، چاپ سوم، کتابخانه ابن‌سینا، ۱۳۳۶.
سخن‌وسخنوران از بدیع الزمان فروزانفر، چاپ شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۰.
سرمه خورشید از نادرنادرپور، ۱۳۳۹ شمسی، تهران.
سعدی‌نامه یا بوستان، تصحیح علی‌یف، ۱۳۴۷.
سمک‌عیار از فرامرز ارجانی، چاپ بنیادفرهنگ ایران، بخش اول و دوم و سوم.
سگ‌ولگرد از صادق هدایت.
سیر حکمت در اروپا از محمدعلی‌فروغی
شاهنامه، چاپ مسکو، مجلدت اول و دوم و سوم.
شاهنامه فردوسی، چاپ بروخیم مجلدات ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ و ۷، ۱۳۱۴ شمسی.
شاهنامه فردوسی، چاپ کتابخانهٔ سابق پهلوی، جلد دوم، ۱۹۶۳.
شاهنامه و دستور از دکترمحمودشفیعی، انتشارات نیل.
شبهای فردوسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله مهر، دوره یازدهم، مرداد ۱۳۴۴.
شرح ابن‌عقیل برالفیه‌ابن مالک،از بهاءالدین عبدالله‌بن عقیل العقیلی الهمدانی المصری، ۱۳۷۰ قمری، چاپ قاهره.
شرح احوال و اشعار ابوعبدالله جعفربن محمدرودکی سمرقندی از سعیدنفیسی، ۱۳۱۹ شمسی.
شرفنامه از نظامی گنجوی، تصحیح وحیددستگردی، چاپخانه ارمغان.
شعرالعجم از پرفسورشبلی نعمانی، ترجمه سیدمحمدتقی‌فخرداعی گیلانی جلدهای اول تا پنجم، انتشارات علمی.
شعر انگور از نادرنادرپور، چاپ نیل، ۱۳۳۶ شمسی.
شعر بی‌دروغ شعربی نقاب از دکترعبدالحسین زرین کوب، چاپ علمی، ۱۳۴۶ شمسی.
شعر و ادب‌فارسی از زین‌العابدین مؤتمن، بنگاه مطبوعات افشاری، ۱۳۴۶ شمسی.
شناخت زیبائی، از فلسین شاله، ترجمه علی‌اکبربامداد، چاپخانه تابش، ۱۳۲۸ شمسی.
شوهر آهوخانم از علی‌محمدافغانی، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۴۴ شمسی.
شیوهٔ واژه گزینی و واژه سازی فردوسی (مقاله) از خسرو فرشیدورد، شاهنامه فردوسی و شکوهٔ پهلوانی، مجموعه سخنرانیهای سومین جشن طوس، از انتشارات سروش، ۱۳۵۷.
شیوهٔ وضع و ترجمه اصطلاحات علمی، خسروفرشیدورد، مسائل نثر فارسی، مجموعهٔ سخنرانیهای اولین سمینار نگارش فارسی، آبان ۱۳۶۱، مرکز نشر دانشگاهی.
صناعات ادبی، فن بدیع و اقسام شعر فارسی از جلال‌الدین همائی، مطبوعاتی علمی.
صنایع ادبی در دیوان حافظ از مریم اشراقی، رساله دوره لیسانس به‌راهنمائی نگارنده

اینسطور، دانشگاه اصفهان، سال ۱۳۴۵.
صور خیال در شعر فارسی، از دکترمحمدرضاشفیعی کدکنی، انتشارات نیل، ۱۳۵۰.
طرحی برای تقویت زبان فارسی(مقاله)، از خسروفرشیدورد، نشر دانش، شمارهٔ ششم، سال سوم، مهر و آبان ۱۳۶۲.
طنز چیست (مقاله) از دکترحسین بهزادی اندوهجردی، مجموعهٔ سخنرانیهای دومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، جلد اول، ۱۳۵۱ شمسی.
عتبةالکتبه از منتجب‌الدین بدیع اتابک الجوینی، تصحیح قزوینی و اقبال، ۱۳۲۹ شمسی.
عربی درفارسی از خسروفرشیدورد، چاپ چهارم، انتشارات دانشگاه‌تهران، ۱۳۶۲.
عربی در فارسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، راهنمای کتاب، شماره‌های ۱ و ۲ و ۳. سال چهاردهم، ۱۳۵۰.
عروض حافظ ازمسعود فرزاد (مقاله)، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه‌تهران، ۱۳۴۹.
عروض حمیدی از دکترمهدی حمیدی، انتشارات پیروز ، چاپ اول، ۱۳۴۲.
عروض سولوی (مقاله) ازمسعودفرزاد، خرد و کوشش، دورهٔ دوم، دفتر اول، اردیبهشت ۱۳۴۹.
فایدهٔ تشبیه براساس اشعار حافظ از خسروفرشیدورد، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۹۰ و ۹۱ (شماره سوم و چهارم سال ۲۲).
فتنه (داستان) از علی‌دشتی.
فردوسی استاد تراژدی (مقاله) از دکترمحمودصناعی، چاپ موسسهٔ روانشناسی دانشگاه تهران.
فرهنگ ایرانی پیش‌از اسلام و آثارآن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی از محمدمحمدی، انتشارات دانشگاه‌تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۶ شمسی.
فرهنگ فارسی از دکترمحمدمعین، مؤسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر، طبع اول.
فن‌شعر از ارسطو، ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ‌اول.
فنون بلاغت دراروپا و ایران وکشورهای اسلامی دیگر از دکتر خسروفرشیدورد، مجله دانشکده، شماره ۱۰، سال ۳، تابستان ۱۳۵۷.
فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلد اول، صنایع لفظی‌بدیعی و اقسام شعرفارسی، جلددوم. صنایع معنوی بدیع و سرقات ادبی از جلال‌الدین همائی، انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۶۱ شمسی.
فهرست نسخه‌های خطی از احمد منزوی، چاپ مؤسسه عمران منطقه‌ای.
قابوسنامه ازعنصرالمعالی کیکاووس‌بن اسکندربن‌قابوس‌بن‌وشمگیر، به‌تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، بنگاه ترجمه و نشرکتاب، ۱۳۴۵ شمسی.
قید در زبان فارسی، رساله دکتری از خسروفرشیدورد، ۱۳۴۲.
کتابشناسی ایران از دکتریحیی‌ماهیارنوابی، جلد اول و دوم، چاپ بنیاد فرهنگ ایران.
کشف‌الاسرار از رشیدالدین میبدی، بکوشش علی‌اصغر حکمت، چاپ دانشگاه تهران،

ج اول و هفتم.
کشف‌الظنون از حاجی‌خلیفه، چاپ افست، مطبعه اسلامیه تهران، جلد اول،سال ۱۳۳۱ و جلد هفتم، سال ۱۳۳۹.
کشف‌المحجوب هجویری، چاپ ژوکوفسکی.
کلمه مرکب و معیار تشخیص آن (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجموعه مقالات دومین کنگره تحقیقات ایرانی، چاپ دانشگاه مشهد، بکوشش حمیدزرین کوب، ۱۳۵۰.
کلیات اشعار و فکاهیات روحانی(اجنه)، با مقدمهٔ سید محمدعلی‌جمال‌زاده، کتابخانه سنائی.
کلیات ایرج‌میرزا، تصحیح دکترمحمد جعفر محجوب، چاپ سوم، ۱۳۵۳، تهران.
کلیات زیباشناسی، از بندتوکروچه، ترجمه فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ اول.
کلیات سعدی، تصحیح دکترمظاهر مصفا، چاپ معرفت، تهران.
کلیات سعدی، چاپ علمی.
کلیله‌ودمنه بهرامشاهی، تصحیح مجتبی‌مینوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۳ شمسی.
کمدی‌الهی از دانته، ترجمه شجاع‌الدین‌شفا .
کویر اندیشه از پژمان‌بختیاری، چاپ اول، انتشارات ابن‌سینا، ۱۳۴۸.
گرشاسبنامه اسدی، تصحیح حبیب یغمائی، ۱۳۱۷ شمسی، تهران.
گفتار در درست بکار بردن عقل از دکارت، ترجمه محمدعلی‌فروغی.
گلستان‌سعدی، چاپ خطیب رهبر.
گنجینه سخن، جلد اول از دکترذبیح‌الله‌صفا، انتشارات دانشگاه‌تهران، چاپ اول.
لباب‌الالباب، از نورالدین‌محمدعوفی، تصحیح ادوارد براون، چاپ لیدن، ۱۹۰۶ م.
لغات عربی درشاهنامه از دکترپرویزناتل خانلری، مجله سخن، دوره چهارم.
لغتنامه دهخدا، چاپ دانشگاه‌تهران.
لیلی‌ومجنون نظامی، چاپ وحیددستگردی، مطبعه ارمغان.
مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، از بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه‌تهران، چاپ اول.
ماه در مرداب، مجموعه شعر از دکترپرویزناتل‌خانلری، چاپ تهران.
متنبی و سعدی از دکترحسین‌علی‌محفوظ، چاپخانه حیدری، تهران، ۱۳۳۶ شمسی.
مثنوی مولوی، چاپ نیکلسون..
مجله سخن و شعر معاصر (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله سخن، شماره ۲، دوره ۲۶، آذر ۱۳۵۶.
مجمع‌الفصحا، تصحیح دکترمظاهرمصفا، مجلدات اول تا ششم.
مجمل‌التواریخ والقصص، تصحیح ملک‌الشعراءبهار، چاپ کلاله خاور، ۱۳۱۸ شمسی.
مجموعهٔ سخنرانیهای دومین کنگره تحقیقات ایرانی، انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۵۰.

مخزن‌الاسرار نظامی، تصحیح وحید دستگردی، چاپ ۱۳۱۳ شمسی، مطبعه ارمغان.
مرزبان نامه از سعدالدین وراوینی، تصحیح محمدقزوینی، ۱۳۱۷ شمسی.
مرمر (دفتر شعر)، از سیمین بهبهانی، ۱۳٤۱.
مسائل زبانشناسی نوین، دکترمحمدرضا باطنی.
مسائل زیباشناسی و هنر، تألیف چند تن از پژوهشگران شوروی، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات پوریا، چاپ دوم، ۱۳۵۲ شمسی.
مسأله درست و غلط در زبان فارسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله تماشا، شماره‌های ۳٦۲، ۳٦۳ و ۳٦٤.
مشکل نیمایوشیج از جلال‌آل‌احمد.
مطول از سعدالدین تفتازانی، چاپ سنگی، ۱۳۰۱ ه ق، تهران.
معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع از محمدخلیل رجائی، چاپ دانشگاه‌شیراز.
مغنی‌اللبیب از ابن هشام، چاپ مصر.
مقامات حمیدی از قاضی حمیدالدین بلخی، چاپ اصفهان.
مکتب‌وقوع در شعر فارسی از احمدگلچین‌معانی، بنیادفرهنگ ایران، ۱۳٤۸.
مکتبهای ادبی از رضاسیدحسینی، چاپ سوم، انتشارات نیل، ۱۳٤۲.
نکاتی چند درباره تأثیر زبانهای فرانسوی و انگلیسی در زبان فارسی (مقاله) از خسرو فرشیدورد، مجله وحید، سال اول، شماره نهم.
منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعر جهان، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، ۱۳۳٦.
منطق‌الطیر از عطارنیشابوری، تصحیح دکترسیدصادق‌گوهرین، بنگاه ترجمه ونشر کتاب، ۱۳٤۸ شمسی.
منطق صوری از دکتر محمدخوانساری، جلد اول و دوم، چاپ دانشگاه تهران.
موش وگربه از عبیدزاکانی.
ناسخ‌التواریخ، از لسان‌الملک‌سپهر، انتشارات کتابفروشی‌اسلامیه، ۱۳۵۳، جلد سوم و چهارم.
نصاب‌الصبیان از ابونصرفراهی.
نصیحةالملوک از غزالی، تصحیح جلال‌الدین همائی، انتشارات انجمن آثارملی، ۱۳۵۱ شمسی.
نغمه حروف از دکتر پرویز ناتل خانلری، مجله سخن، سال‌پنجم، شماره هشتم، شهریور ۱۳۳۳.
نغمه های یونانی، ترجمه شجاع‌الدین‌شفا، مؤسسه مطبوعاتی شرق، ۱۳۳٦.
نقد ادبی از دکترعبدالحسین زرین کوب، جلد اول، بنگاه نشر کتاب، ۱۳۳۸، و جلد ۲، امیرکبیر، ۱۳۵٤.
نقد شعر فارسی از خسروفرشیدورد، انتشارات وحید، ۱۳٤۹ شمسی، تهران.
نکاتی چند درباره تأثیر زبانهای فرانسوی و انگلیسی در فارسی ازخسرو فرشیدورد، مجله وحید، شمارهٔ نهم، سال اول، شهریور ۱۳٤۳.

نکته‌هائی درباره عروض فارسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، جشن‌نامه مدرس رضوی، سال ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷.
نکاتی چند دربارهٔ خصوصیات دستوری کلماتی که از زبانهای فرانسوی و انگلیسی ترجمه شده‌اند (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله وحید، سال دوم، شماره اول.
نگاهی به اشعار مسعود سعد (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله گوهر شماره ۶۳، سال ۱۳۵۷ شمسی.
نگاهی تازه به دستور زبان از محمدرضا باطنی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۶ شمسی.
واژگان شعر (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله دانشکده، شماره نهم، ۱۳۵۶ شمسی.
واژه‌نامه بس‌آمدی عنصری از محمدنوری عثمانف، اداره انتشارات دانش، شعبه ادبیات خاور، مسکو، ۱۹۷۰ میلادی.
وزن شعر فارسی از دکتر پرویز ناتل خانلری، چاپ بنیاد فرهنگ ایران.
وزن کلمه در زبان فارسی (مقاله) از خسروفرشیدورد، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره‌های دوم و سوم، سال بیست‌ویکم، آذر ۱۳۵۳ شمسی.
وظیفه ادبیات، ترجمه و تدوین ابوالحسن نجفی، انتشارات زمان، چاپ اول ۱۳۵۶.
ویس و رامین از فخرالدین اسعد گرگانی، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ بروخیم، ۱۳۱٤.
هزارویک‌شب از عبداللطیف طسوجی، چاپ کلاله خاور، ۱۳۱۵.
هفت پیکر نظامی، تصحیح وحید دستگردی، ۱۳۱۵ شمسی، مطبعه ارمغان.
هنجار گفتار از سیدنصرالله تقوی، ۱۳۱۷ شمسی، تهران.
یکی بود یکی نبود از محمدعلی جمال زاده، کانون معرفت، چاپ نهم.

ب- به‌زبانهای فرنگی

Abrails, M. H, a Glossary Of Literary Terms, Third Edition.

Angelloz, J. F, La littérature Allemande, Presses Universitaires de France, 1971.

Baker, Sheridan, The Practical Stylistics, Thomas, V. Crowell Company, New York,1961.

Bailey, Richard, W, and Burton Dolores, M, English Stylistics, a Bibliography, The M. I. T. Press, Massachusette Institute Of Technology, 1968.

Baldry, H. C, Ancient Greek Literature in its Living Context, Library Of The Early Civilizations, Edited by Professor Stuart Piggott.

Bally, Charles, Traité de Stylistique Française, Troisième Edition, 1951, 2 Vlume.

Bander, G. Robert, American English Rhetoric, New York, 1970.

Beigbeder, olivier, La Symbolique, Presses Universitaires de France.

Bigsby, C. W. E, Dada and Surrealism, Methuen & Coltd.

Bellenger, Yvonne, la Pléiade, Presses Universitaires de France, 1978.

Booth, Wayne, C. a Rhetoric of Irony, the University of chicago Press, 1975.

Brooks, Cleanth and Warren, R. P, Modern Rhetoric shorter, Third edition, Harcourt Brace, Jovanovich Inc, 1972.

Cantarino, Vicente, Arabi Poetics in the Golden Age, Leiden, E. J. Brill, 1975.

Chadwick, Charles, Symbolism Methuen & Coltd, First edition, 1971.

Chelkowski, Peter, J, Taziyeh: Ritual and Drama in Iran, Published by New York University and Soroush Press, 1979.

Cogny, Pierre, la Naturalisme, Presses Universitaires de France, 5e édition, 1976.

Cohen, Marcel, Crammaire et Style, Editions Sociales.

Cohen, Jean, Structure du Langage Poétique, Flammarion, 1966, Paris.

Cooper, Lane, the Rnetoric of Aristotle Appleton Century, Crofts Educational Division New -York Meredith Corporation.

Cox, C. B. and Dyson, A. E, Modern Poetry, the Camelot Press, ltd Soutampton.

Deloffre, Frédéric, Stylistique et Poétique Françaises, Société d' Edition d,Enseignement Supérieur, 1970.

Delas, Daniel et Filliolet, Jacques, Linguistique et Poétique, Librairie Larousse, Paris.

Dixon, Peter, Rhetoric, Methuen & Coltd.

Ducrot, O et Todorov, Dictionnaire Encylopédique des Sciences du language.

Duplessis, Yves, Le Sur -réalisme, Presses Universitaires de France, 1961.

Else, Gf, Poetics, Michigan university Press.

Empson, William, Seven types of Ambiguity, New York '1966, a New Directions Paper Book.

Fontaine, Jacques, la Littérature Latine Chrétienne, Presses Universitaires de France, 1970.

Fraser, G. S, Metre, Rhyme and Free Vers, Harper& Row Publishers Inc. U. S. A.

Freeman, Donald, C. A, linguistics and Literary Style, Holt, Rinehart and Winston INC, 1970.

Friedrich, Hugo, Structures de la Poésie Moderne, Denoel Gonthier, Paris 1976.

Frye, Nortrope, Anatomy of Criticism, University of Princeton Press, 1973.

— Critcial Path, Univerisity of Indiana Press. 1972.

Furst, Lilian, Romanticism, methuen&co, Ltd, 1976.

Garcin de Tassy, Rhétorique et Prosodie des Langues de L'orient Musulman, Seconde édition, Paris, Maisonneuve et C12, Librairie- Editeurs.

Grant, Damian, Realism, Harperand Row, Publishers Inc, 1970.

Guiraud, Pierre, La Stylistique, Presses Universitaires de France,1975.

Guiraud, Pierre, la Versification, Presses Universitaires de France.

Guiraud, Pierre, Essais de Stylistique, Editions Klincksieck, 1969.

Guiraud, Pierre et Pierre Kuentz. la Stylistique Editions Klinckieck, 1970.

Guyard, Marius, François, La Littérature Comparée, Presses Universitaires de France, 1967, 1978.

Hartmann, R. R. K and Stork, F. C, Dictionary of Language and Linguistics, John Wiley& Sons New York - Toronto.

Hélin, Maurice, La Littérature Latine au Moyen Age, Presses Universitaires de France, 1977.

Hodgart, M, Satire, World University Library, 1973.

Houssat, Jacques, Lafitte, Troubadous et Cours d'amour, Presses Universitaires de France, 1971.

Howes, F, Historical Studies of Rhetoric and Rhetoricians, Edited by Raymond, Cornell University Press Ithaca, New York.

Hughes, Richard, E and Duhamel, P. Albert, Rhetoric Principles and usage,Englewood, Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.

Inostranzev, M, Iranian Influence on Moslem Literature, Thanslated by Nariman, G. K, Bombay, D. B. Taraporevala Sonsandco, 1978.

Jakobson, Ronan, Essai de Linguistique Générale.

Jakobson, R, la Grammaire de la poésie et Poésie de la Grammaire.

Jakobson, R, Question de Poétique, Edition du Seuil, Paris.

Jordan, Michael, P, Rhetoric of Everyday English Text, London, George Allen & Unwin, Boston -Sydney.

Kaltenmark, Odile, La Littérature chinoise, Presses Universitaires de France, 1967.

Lanham, Richard, A, a Handlist of Rhetorical Terms, University of California Press.

Larousse, Dictionnaire de Linguistique, 1973.

Larousse (Grand) Encyclopédique

Levin, Samuel, R, Linguistic Structures in Poetry, Third Printing, Mouton the Hague, Paris, 1969.

Malingrey, Anne Marie La Littérature Grecque Chrétienne, Presses Universitaires de France, 1968.

Mallery, Richard, D, Grammar Rhetoric and Composition for Home study, Barnes & Noble, 1964.

Marouzeau, J, Précis de Stylistique Française, Masson et Cie Editeurs, Paris, 1963.

Martinet, A, Eléments de Linguistique Générale Paris, 1962

Mccall, Jr, Marsh, H. , Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison, Harvard University Press, 1969.

Mcdonnell, Robert, F. a Rhetorical Reader Form and Focus, William E.

Morris, Ohio University, 1961.

Miquel, André, la Littérature Arabe, Presses Universitaires de France, 1976.

Morier, H. Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Presses Universitaires de France, 1975.

Mounin, Georges, Dictionnaire de la Linguistique, Presses Universitaires de France.

Muecke, D C., Irony, Harper & Row Publishers, Inc.

Pollard, Arthur, Satire, Harper and Row Publishers Inc, 1976.

Renou, Louis, Les Littératures de Inde, Presses Universitaires de France, 1966.

Richards, I. A, the Philosophy of Rhetoric, Oxford University Press, london -Oxford -New York, 1971.

Richards, I. A, Princples of Literary Criticism, 1928.

Robert, Fernand, La Littérature Grecque, Presses Universitaires de France, 1971.

Rousselot, Jean, Histoire de La Poésie Française, Presses Universitaires de France, 1976.

Saulnier, V. L, La Littérature Française du Moyen Age, Presses Universitaires de France, 1957.

Saulnier, V. l, La Littérature Française de la Renaissance, Presses Uneversitaires de France, 1959.

Saulnier, V. L, La Littérature Française du Siècle Classique, Presses Universitaires de France, 1963.

Saulnier, V. I, La Littérature Française du Siècle Philosophique, Presses Univerrsitaires de France, 1963.

Saulnier, V. L, La Littérature Française du Siècle Romantique, Presses Universitaires de France 1972.

Schwartz, Joseph, the Province of Rhetoric, John, A, Rycenga the Ronald Press company, New York, 1965.

Scott, A. C, Current Literary Terms, 1971, Macmillan.

Secretan, Dominique, Classicism. Harper & Row Publishers, Inc. U. S. A. 1973.

Senger, Jules, l' Art Oratoire, Presses Universitaires de France, 1967.

Shipley, Joseph, T, Dictionary of world Literary Terms, New Enlarged and completely Revised Edition, Boston, 1970.

Skrine, N. Peter and Furst, Lilian, R. Naturalism, Barnes & Noble Inc. U. S. A. 1971.

Spitzer, Leo, Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, Second Printing, 1970.

Spitzer, Leo, Etudes de Style, Nrf, Editions Gallimard, 1970.

Tieghem, Ph. Van, la Romantisme Française, Presses Universitaires de France, 1972.

Storey, C. A. Persian Literature.

Sutton, L. P. Elwell, The Persian Metres, Cambridge University Press, 1976.

Todorov, Tzvetan, Poétique, Editions du Seuil, 1968.

Tschudin, Jean, Jacques et Jacquelin Pigeot, la Littérature Japonaise, Presses Universitaires de France, 1983.

Wellek, René et Warren, A, la Théorie Littéraire, Traduit Par Jean Pierre, Audigier et Jean Gattegno, Editions du Seuil, Paris, 1971.

Young, Richard, E, Becker, Alton, and Pike, Kenneth, L, Rhetoric: Discovery and Change, Harcourt, Brace & World Inc, 1970.

مآخذ فرنگی دیگر

Fontanier, Pierre, Les Figures du Discours, Introduction Par Gérard Genette, 1968, Flammarion, Paris.

Genette, Gérard, Figures(I), Editions du Seuil, 1966 Paris, Collection Poétique.

Genette, Gérard, Figures(II), Collection Tel Quel "Aux Editions Du seuil", Paris 1969.

Genette, Gérard, FiguresIII, Collection Poétique aux Editions du seuil, Paris 1972.

Hawkes, Terence, Metaphor, The critical Idiom, 1972.

Henry, Albert, Métonymie Et Métaphore, Paris, Editions Klincksieck, 1971.

Klieser, Grenville, Similes And Their Use, Grosset & Dunlap Publishers. New York, 1925.

Macoueen, John, Allegory, The Critical Idiom, General editor: John D. Jump, Methuen & Co ltd, Barnes & Noble Inc, 1970.

Masson, André, l' Allégorie, Presses Universitaires de France, Paris, 1974.

Mauron, Charles, des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel, Introduction à la Psychocritique, Librairie José Corti, Paris, 1962.

Odell, A. M, Simile and Metaphor in the English And Scottish Ballads, New York, 1892.

Ricoeur, Paul, la Métaphore Vive, aux Editions du Seuil, Paris. 1975.

Wilstach, Frank, J, a Dictionary of Similes, Adler's Foreign Books, Inc, New York, 1973.